twórczość

6 1969

LUTY

U. I. C. C.
NOV 30 1969
LIBRARY

isław Piętak · Anna
alska · Małgorzata Hil-
· Wacław Bojarski ·
Douassot · Zbigniew
kowski · Stanisław Lem

twórczość

LUTY 1959 ROK

2

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/tworczosc_1959-02_15_2

twórczość

ROK XV LUTY 1959 NR 2

SPIS TREŚCI

Stanisław Piętak
PO POGROMIE ZIEMIA, NIEBO DACH MIŁOŚĆ
Str. 5

Anna Kowalska
SAFONA
Str. 9

Małgorzata Hillar
NITKA DZIKIEGO WINA SKÓRA NIGDY SIĘ NIE DOWIEM
Str. 54

Wacław Bojarski
POŻEGNANIE Z MISTRZEM
(wstęp *Stanisława Marczaka-Oborskiego*)
Str. 56

Maciej Zenon Bordowicz
CZAS ŻNIWA * * * (PRZEJECHANEGO PSA NIKT...)
Str. 70

Jean Douassot
GANA
(przełożył *Jerzy Lisowski*)
Str. 73

Bronisław Kamiński
* * * (OTO POŁOWA ŻYCIA MOJEGO...) * * * (MÓJ DOM BYŁ ZAMKNIĘTY)
Str. 77

Jacek Trznadel
UWAGI O LEŚMIANIE
Str. 79

Zbigniew Bieńkowski
ODMIANY CZASU
Str. 104

Stanisław Lem
SCIENCE-FICTION
Str. 112

Książka miesiąca
Henryk Bereza
PŁODY EDUKACJI
Str. 139

Wśród książek
OBSESJA FORMY — *Janusz Sławiński*
Str. 143

CHARAKTERY W CZASIE — *Jerzy Kwiatkowski*
Str. 148

MIĘDZY BOGIEM, HISTORIĄ A LAICKIM PIEKŁEM SUMIENIA I SAMOTNOŚCI — *Jan Józef Lipski*
Str. 152

NA ZASADZIE PRZEMOŻNYCH SKOJARZEŃ — *Wojciech Natanson*
Str. 156

OPOWIADANIA MARIANA TURWIDA — *Wojciech Natanson*
Str. 158

POLSKIE SUFRAŻYSTKI — *Stefania Podhorska-Okołów*
Str. 160

Na widnokręgu
PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
Str. 163

ZJAZD NAUKOWY POLONISTÓW — *Ryszard Zengel*
Str. 166

LINGWISTYKA I POETYKA — *Janusz Sławiński*
Str. 169

BRONISŁAW MALINOWSKI — *Zdzisław Najder*
Str. 172

GANA ALBO KOSZMAR NIEUŚWIADOMIONY — *Jerzy Lisowski*
Str. 174

LION FEUCHTWANGER — *Roman Karst*
Str. 177

NAD SERBOCHORWACKIM PRZEKŁADEM „PANA TADEUSZA" — *Djordje Saula*
Str. 180

Noty
Str. 185

Książki nadesłane
Str. 201

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—.

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego Warszawa. Zamówienie 65/c z dnia 7.1.59 r.
Nakład 4939 egz. Druk ukończono w lutym 1959 r. W-73

Stanisław Piętak

PO POGROMIE

Dwaj olbrzymi wyszedłszy z północy i z południa
trzymali noc na złotych sznurach.
A właśnie ostatnie kule rozniosły ciemność
i jak psy przywarły do asfaltu i bruku.
Krew smolista i skrzepła długo nie dawała się słońcu,
lecz i ona pchnięta światłem
popłynęła dzwoniąc do pobliskiej rzeki.
Artylerzyści i piechurzy już tam stali
i zdumieni patrzyli w przejrzystą wodę,
gdzie miasto złotymi kopułami cerkwi
odpływało jak smoki, jak łabędzie.

Słońce, słońce — krew jeśli nie spłynęła,
parowała gwałtownie w upale,
wyrastała czarnymi łodygami dymu
nad kolumną piersi, nad nogami ukrzyżowanymi.
Powiał wiatr, poniósł kurz od stepu,
lecz i on nie zasłonił martwych ciał.
Tylko nieliczni sczepili się w rozpaczy z ziemią,
inni leżeli symetrycznie w rzędach
spokojni, cisi i już w śmierci otępiali.
Pod małą akacją zostały dwie siostry.
Twarze miały nietknięte i białe,
nogi jednak splamione,
podbrzusza rozdarte nożem czy bagnetem.

Słońce, słońce miedziane
rozpaliło do białości piaszczyste obłoki.
To nie anioł pocieszenia wstał,
by zakryć powieki umarłym,
to ostatni żołnierz wyszedł, pogwizdując, potrząsając
zrabowanym złotem.
Jakże kluczyć umie, jakże łatwo przeskakuje
otwarte źrenice dziewcząt, ich zgniecione dłonie.

Słońce, słońce — z głębi placu wyjechał czołg,
po ciałach zmarłych sunął, czarną swastyką wiał
ku niebu, ku bezkresnemu oceanowi powietrza.
Motocykliści pędzili za nim śpiewając.
Pieśń, wesołość znowu szła na przestrzał
przez spalone miasto, przez rzekę, przez step.

ZIEMIA, NIEBO

Czybym uszedł ledwie kilometr drogi —
czybym przeleciał nad polami, nad lasami
tysiąc chmur, tysiąc mil —
zawsze ujrzę obok dziewann, słoneczników i róż dzikich,
obok dziewcząt na wpół nagich, pląsających
z gwarnym słońcem, z obłokami,
sterczące kości ludzkie, które obnażył żar i wiatr
i rzeki podskórne dobijające się do światła
krwią i próchnem zaduszonych, żywcem pogrzebanych.

Komu więc pomogę? Komu?
Jaskółka zatrzaśnięta w kościele
woła rozdzierająco, strzela cieniom poszarpanym
w złote lecz kamienne okno — i ginie.
Komu więc pomogę? Komu?
Oto chłopiec, który jak kiedyś ja,
by złączyć ciało z ciałem ukochanej,
gotów jest oddać życie.
Tuli się do brzozy białej i stroskanej,
tuli się do rówieśnika
i nagle z krzykiem rzuca się na ziemię,
jakby przeczuł wszystkie schody i ciemnice krzywdy i rozkoszy.

Wypuszczę psy uwięzione.
Już tak cierpią, że sierść jak trawa się im jeży.
Wypuszczę sny dziecięce, bo natknąwszy się na przesmyk leśny
ugrzęzły i nie mogą już płynąć przez przestworza,
przez owoce, przez zielenie.
Drzewa rozstają się pod niebem jak ludzie.
Jeśli w pustym obszarze pól wyjdzie człowiek sprzed trzystu lat,
to co uczyni? Rzuci mi się do stóp i będzie płakał?
Czy strzeli do mnie, bom zawiódł jego wzlot, jego człowieczeństwo?
Daleko, daleko na podniebnej łodzi są jeszcze ludzie.
Ziemia ich nie przyciąga ni inny świat...
Komu pomogę? Komu?

DACH

Kto pierwszy nazwał cię domem ukochanym?
W czyich oczach po raz pierwszy rozbiłeś namiot snu?
Wróble, gołębie i jaskółki dziwiły się twej lekkości
z dymem żywicznym igrając
pod okapem strzechy, w załomie nawet komina wiły swoje gniazda.
Wesołe i zdumione
siadały co wieczór na gałązkach jaśminu, na owocach bzu,
by patrzeć, patrzeć, jak od gwaru życia rozszerzają się przestrzenie twoje.
W tłoku pieśni, w tłoku weselnej muzyki
łukły się jak biodra o biodra chropawe ściany
biła o pułap krew kwiatów i krew ludzkich ciał.

A nocą, późną nocą,
nawet przez zamknięte okno wchodziła wierzba,
pochylała się zielonym cieniem nad twarzami zrozpaczonych kobiet,
nad ich dłońmi szukającymi w powietrzu chłodu, zapomnianej pieszczoty.
Zbudzony widziałem,
jak burze i lasy cwałują na niebie,
jak róże, malwy i astry mienią się w ptaki,
a potem w konie i w błękitne procesje.
Kto, kto pierwszy nazwał cię domem ukochanym?

Nakreślony promieniem słonecznym
rwasz ciągle pod łagodną dłonią dębu,
jak kwiat słonecznika czarny i olbrzymi.
Twoje białe ściany niosą nie tylko kolor,
lecz zapach, ciepłe wnętrzności kształtu.
Pogładziłbym cię jak dziecko po twarzy
doznanie zamknąwszy w dłoni, przez góry,
przez gwar ulic je niósł.
Jak przed laty, kiedy ktoś od pchnięcia nożem
na twym progu krzyknął,
jak ty krzykniesz, gdy znowu zaczną cię rwać ręce i siekiery.

Nie murawa błękitna wyrośnie na ruinie.
Nie maliny, jabłonie i lny pokryją nagie pola,
nad ulicą wzbije się nowy, obcy dom.
Jeszcze objawisz się oczom moich najbliższych,
gdy w miłości czy w chorobie będą słabnąć,
będą wzywać pomocy —
jeszcze staniesz, zaświecisz szybami, nasturcjami,
gdy starcom w Kanadzie, w Australii przytrafi się szczęśliwy sen,
a potem zostaniemy już sami.
Może będę cię niósł jak złotą skrzynkę pod pachą

i już zapomniawszy twarzy bliskich, twarzy drzew i pól,
jeszcze się tobą osławiał
przed unicestwieniem na wieki.—

MIŁOŚĆ

Kim była — światłem ciała rozpraszającym ciemności,
łagodnym dźwiękiem głosu ulatującym
jak kwiaty jabłoni przez powietrze,
przez wiosenne powietrze?

Siedziała znowu przy nim dobra, jeszcze piękna,
lecz już nie ta pierwsza, nie ta wyniesiona
na rękach męki i pragnienia pod słońce,
pod niebo niezmierzone.

Twarz jej ciągnęła go harmonią gestu, blaskiem linii —
widział ją wciąż
przechylającą się niespodzianie w przestrzenie zdziwienia i snu.
A stopy, stopy jej małe i lekkie.
Biegła przez ciepłe plaże, przez wełniste murawy,
a gdy stawała, już nie wiadomo co ją niosło,
słońce, księżyc spóźniony
czy góra zielona, zielone morze?

Patrzył, patrzył, lecz nie ujrzał przypomnianej chwili.
Nie pochylił głowy pod uderzeniem dawnej radości i męki.
By ukryć strach, by ukryć ból,
upadł do kolan żonie,
zamkniętymi oczyma przywarł do jej bosych nóg.

Przez zalewające wody, przez płomienie,
depcząc blask kwiatów i sen dzieci,
szedł do miłości — a czemu? czemu?
Ciało już podobne zamkniętemu słowu,
więc w nieskończoność światła czy uleci?

Stanisław Piętak

Anna Kowalska

SAFONA

1

Zaróżowił się marmurowy szczyt lesbijskiego Olimpu, ale akropol mityleński nic jeszcze o dniu wschodzącym nie wiedział. Lasy i sady odcinały się czarno na tle nieba, morze miało barwę żelaza, domy rozrzucone po pagórkach i skupione wokół agory zachowały sztywność właściwą budowlom w czasie nocy.

Mewy z piskiem zlatywały na brzeg, gdzie leżał porzucony drobiazg rybny. Połów był dobry, rybacy spieszyli się, by co prędzej sprzedać ryby. Stary Meniskos objuczywszy osła koszami ruszył w stronę mostu. Zmęczenie gniotło mu barki okryte wilgotną od wody morskiej wełną.

— Idź prędzej, bo zasnę — mruknął do osła, który obracał łeb w stronę zatoki. — Chciałbyś już do domu. Myślisz, że ja nie?! Ale nic z tego. No, prędzej!

Położył rękę na grzywie osła, bokiem oka wciąż zerkającego na morze.

— Zimno jeszcze, zimno — mamrotał stary.

Osioł prychnął i znowu obrócił łeb w stronę zatoki.

— Mówię ci, że go nie ma. Sam go pogrzebałem. Chodź. Nic nie pomoże wypatrywanie.

Stąpali w milczeniu, rybak i osioł, aż doszli do domu Andromedy. Meniskos przywiązał uzdę do żelaznego koła w murze, ostrożnie zdjął wierzchni płaski kosz przykryty liśćmi i zakołatał trzy razy do drzwi.

— Co tak wcześnie?! — ziewnął odźwierny odpychając nogą łeb psa.

— Tobie zawsze za wcześnie. Czy to moja wina, że mieszkacie najbliżej zatoki?

— Cicho! Andromedę obudzisz. Człowieku, gdzie się pchasz! Kobiet ci się zachciewa? Na lewo idź.

Meniskos przeszedł do kuchni. O mało nie przewrócił się z koszem. Panował tu nieporządek jak po trzęsieniu ziemi.

— Jeszczeście naczynia nie pomyli? Nie mam gdzie ryb wyrzucić.

Stara niewolnica spojrzała na niego przekrwionymi oczami. — Do późna pili. Ledwo na nogach stoję. Żeby choć jeden dzień minął bez gości. Zesyp ryby na stół. Jutro się policzymy. Gorgo śpi. Nie chcę jej budzić. Masz tu kawał słodkiego ciasta.

— Patrz, jakie tłuste ryby. Dziękuję za ciasto.

Wyszedł na ulicę, odwiązał osła i powiódł na prawo, stromą drogą do domu Charaksosa.

Rozkudłana kucharka, Enipo, biegała po dziedzińcu goniąc ścierką chłopaka.

— Zostaw go, Enipo.

— Łobuz, nicpoń. Ach, mój los, żeby takiego wnuka mieć!

— Zostaw go, ładny chłopak.

Enipo spojrzała na rybaka i umilkła. Nieszczęście bywa zaraźliwe. Lepiej niech przy niej nie wspomina o śmierci syna.

— Mniejszych już ryb nie było? — zrzędziła pokazując najdrobniejszą.

— Trudno ci dogodzić. A czemu tych nie widzisz? — wskazał na wielkie, złoto-srebrne ryby.

— Nie o mnie chodzi. Chora jestem, nic jeść nie mogę. Charaksos się złości, że największe sztuki zanosisz do Safony.

— Jemu wszystko mało. Ja to każdemu staram się dogodzić po sprawiedliwości. Biedna Safo całą zimę chorowała. Nie może biedactwo wrócić do siebie.

— Kłopotów nie ma, to choroby sobie wymyśla.

Meniskos nachmurzył się, zabrał kosz i ruszył w dalszą wędrówkę.

Wszędzie już zgrzytały kieraty. Na polach zgięci wpół niewolnicy obcinali pędy winnej latorośli. Kobiety niosły bieliznę do prania. Przekupnie wieźli na targ towary. Meniskos pokrzykiwał na osła, witał się ze znajomymi, odpowiadał na pozdrowienia, jak co dzień od tylu lat. Te same ulice, ogrody, te same domy i ludzie! I on niby ten sam. Bogowie! Ludziom twarze poważniały, gdy go dostrzegali. Był tym, którego syn utonął. Nigdy już niczym innym nie będzie.

Minęli mur otaczający starą siedzibę Charaksosa i jego nowy dom na górze. Nie lubił Meniskos Charaksosa. Stary łajdak. Nazwał raz Pelagona twardym łbem, kiedy mu w czymś chłopak nie dogodził. Nigdy by tam ryb nie nosił, gdyby nie Enipo.

— Uważaj — napomniał osła ciągnąc go za grzywę. — Jeszcze sobie nogę skręcisz. Już niedaleko. Widzisz trzy cyprysy? Co ci się stało? Żaby się boisz?

Zza muru doleciał śmiech dziewczyny.

— To ta ruda się śmieje — powiedział do osła i sam się uśmiechnął.

Meniskos dla siebie był Meniskosem, dla mityleńczyków rybakiem, dla tych, co go znali, nieszczęśliwym ojcem Pelagona, w domu Safony zaś stawał się tym, któremu na pociechę poetka ułożyła epitafium na grób syna. Każdy tu go witał z uwagą i szacunkiem należnym wszystkiemu, co dotyczyło Safony. Toteż Meniskos, ba, nawet jego osioł dobrze się tu czuli, jakby opuściwszy przykre chłody przybyli wreszcie w miejsce słoneczne i gościnne.

— Zima się kończy — oświadczył rześkim głosem Meniskos, pozdrowiwszy Nikosa. Stary odźwierny ruszył potężnymi barami. — To, że ja się kończę, to pewne. — Chropowaty bas olbrzyma rozległ się donośnie w przedsionku.

— Chodź, Menisku, napijesz się coś ciepłego — zapraszała ochrypłym szeptem Ija, żona Nikosa.

— Niezła myśl — mruknął Nikos. — Daj, Menisku, kosz, pomogę ci. Piękne ryby. Mam nadzieję, że i o mnie pomyślałaś.

Ija spojrzała na męża i pokiwała głową.

Weszli na dziedziniec. Dawny dom, w którym Safona zamieszkała po po-

wrocie z Sycylii, znacznie się rozrósł z biegiem lat. Obok bowiem piętrowego budynku, gdzie wraz z braćmi spędziła pierwszą młodość i gdzie sama teraz przebywała, oprócz niskich budynków gospodarczych wyrósł obszerny dom, w którym przebywały dziewczęta ze swymi niewolnicami.

Ija panowała nad tym licznym dworem. Nic nie uchodziło jej uwagi, umiała też nie widzieć, jeśli tak było trzeba. Chroniła spokój Safony i tylko w ważnych wypadkach przestrzegała ją, aby zawczasu zapobiec niebezpiecznym wybrykom panien.

Na starość twarz Iji stała się podobna do twarzy kapłanek Kybeli, o których się nie wie, czy to twarz mężczyzny, czy kobiety. Otyła, nieruchoma, wiedząca.

Ija mądrze rządziła ludźmi i dobytkiem domu. Matka jej wyniańczyła Kleidę w Erezos, ona sama, o kilka lat starsza od Safony, towarzyszyła jej w zabawach dziecinnych, słuchała jej pierwszych zwierzeń, pocieszała ją w żałobie, chroniła w niebezpiecznych latach, kiedy Mitylene po długiej wojnie z Ateńczykami krwawiła w walkach domowych. Ija towarzyszyła w spiskach, poszła z Safoną na wygnanie. Ubierała ją do ślubu, była przy jej porodzie. Dotrzymała obietnicy, danej Safonie przy śmierci jej męża. Przez te wszystkie lata w rocznicę jego śmierci stawiała w egipskim szklanym naczyniu narcyz. Jeden jedyny narcyz. Łatwiej bowiem dostrzec samotny kwiat niż ogromny bukiet.

Wszystkie radości i niepokoje Iji związane były z Safoną. Ten, kto był nieżyczliwy dla Safony, stawał się przedmiotem jej wrogości. Nienawidziła Charaksosa, najstarszego brata swej pani, nienawidziła Andromedy.

Mąż jej, Nikos, niewiele dla niej znaczył. Dbała o niego, tak jak dbają matki o nieudanych synów, z niecierpliwością, lecz również i chęcią wynagrodzenia za owo nieudanie. Dzieci nigdy nie mieli. Nie pomogły modły ani ofiary, nie pomogły leki egipskie ani lidyjskie. Nikos wypominał Iji, że jest bezpłodna, naprawdę zaś rad był, iż tak chcieli bogowie. „Masz tylko mnie“ — przechwalał się.

— Siadaj, Menisku — zapraszała Ija. — Dość się nachodzisz w taki dzień jak dzisiaj.

— A jak o n a się czuje?

— Gorączki już nie ma, ale wciąż słaba. Płakać mi się chce, jak na nią patrzę. Jeszczem jej takiej marnej nie widziała.

— Ta zima jakaś była niedobra dla ludzi — pocieszał Meniskos.

— Postarzało się bab... — Nikos nie dokończył, spiorunowany wzrokiem żony.

— Młody Kikis szalał za nią tamtej wiosny. Wciąż listy pisał. Żenić się chciał. Jakie piękne listy!

— W stryja się wdał.

— To już u nich rodzinna choroba — wtrącił Nikos.

— To, że szaleją? — spytał Meniskos.

— Nie, że listy piszą. Ja w te szaleństwa nie wierzę. Wiadomo, Safona jest bogata, ale stara i chuda. — Mąż Iji poruszył palcami, jakby pestkę w nich obracał. — Ja to lubię takie. — Zrobił w powietrzu kilka kolistych ruchów.

— Jużeś się uchlał! Idź mi stąd! Całą miskę wina wyżłopał!
— Trochę tego wina mi skąpisz?! Kobieto! Idę sobie, idę!
Meniskos w milczeniu żuł chleb popijając gorącym winem. Zza muru dziedzińca doleciał śmiech. Cała wiosna była w tym śmiechu.
— Ija?
— Co?
— Pamiętasz... Dionyzje... tam na górze...
— Może i pamiętam, ale co z tego?
— Sama dobrze wiesz, że czasem musi wystarczyć to, że było.
— Co cię, Menisku, kusi, aby wyciągać stare wspomnienia?
— Posłuchaj, jak ona się śmieje. Ty... ty się także tak śmiałaś.
Ija przekładała ryby z kosza do kadzi glinianej. Znieruchomiała z rybą w ręce.
— To ta ruda? — spytał Meniskos, choć dobrze wiedział która.
— Tak, Telesippa. Ale ona, jak się domyślasz, nie do ciebie się śmieje.
— Nie szkodzi. Słońce także nie tylko dla mnie świeci. — Zaśmiał się krótko. — Wiesz, Ija, Safona nieraz do nas zachodziła, aby posłuchać, jak mój Pelagon się śmieje.
— Et, nie mówiłbyś...
— Ja też nie mówię. Tak tylko...
— Menisku, daj spokój nawet tym „tak tylko".
— Wiedźma się z ciebie zrobiła. Mądra jesteś. Ale nie wiesz, co to znaczy grzebać własne dziecko. Ach, Pelagon, mój Pelagon — zaszlochał krótko. — Osioł mi po nim został. To jest wszystko, co mam.

2

Dom jeszcze tchnął nocnym chłodem, ale tu, pod niskim, białym murem, oddzielającym ogród od zabudowań gospodarczych, było ciepło i słonecznie. Dwie panny przyklęknąwszy na kolano pochylały się to w tę, to w tamtą stronę, szukając co piękniejszych fiołków. Rudowłosa zbierała ciemne fiołki, a czarnowłosa różowe.
Krzak róży, rozpięty na murze umiejętną ręką ogrodnika, był jeszcze bezlistny, a tylko karminowe pąki, z których niebawem miały się rozwinąć liście, pąki nie większe od ptasiego pazura, znaczyły długie, brązowe pędy.
Rudowłosa dziewczyna nie przestawała opowiadać coś szeptem swojej towarzyszce. Oczy jej lśniły wesoło, ciepło biała cera kwitła delikatnym rumieńcem. Nagle zaśmiała się podrywając w tył głowę. Śmiech świetlisty wzbił się, rozprysnął, przeskakując mur jeden i drugi. Usłyszał go stary ogrodnik, rozmyślający właśnie o śmierci, podniósł głowę jak ślepiec grzejący twarz w słońcu. Łzy spłynęły po twarzy: żałował życia.
Śmiech doleciał do rybaka Meniskosa, odjeżdżającego na ośle.
— Pelagon, ach, Pelagon! — lamentował głośno, pijany winem i bezsennością.
— Tej to wesoło — powiedział niewolnik budujący mur Charaksosa.
— Śmiech nie kosztuje — zażartował jego towarzysz. — Chcesz, zaśmiejmy się. No?

— Ładnie ten nasz śmiech by wyglądał. Ha, ha, ha! Aż mi się śmiać chce na samą myśl, jakbyśmy wyglądali, gdybyśmy spróbowali śmiać się jak ta pieszczoszka. Posłuchaj lepiej, jak ona to robi.

Śmiech rudowłosej dziewczyny znowu wzbił się jak tryl ptaka oznajmującego wiosnę. Niewolnicy budujący mur opuścili głowy.

Ich pan, Charaksos, w swoim nowym, wspaniałym domu podparł się na łożu i wyciągnął szyję w stronę okna. Porównywał właśnie liczby strat i miłe liczby zysków. Śmiech dziewczyny roztrącił liczby, wzbudził dawne cierpienie, któremu na imię było Rodopis. Charaksos wierzył, że czas na dobre uleczył go z miłości, okazywało się jednak, że tylko ją uśpił. Dawne szaleństwo drzemało w jego krwi. Stracił przez nie poważanie, zdrowie i majątek. Od czasu, kiedy Rodopis go opuściła i uciekła z powrotem do Egiptu, odzyskał tylko majątek. Kupował najpiękniejsze niewolnice, lecz cóż z ich piękności, kiedy go nudziły. Oskarżał Safonę, że jej duma i niechęć do Rodopis były winne temu, co się stało. Wiedział jednak, sam się do tego nie przyznając, że Rodopis szybko obrzydziła sobie pobyt w Mitylene i jego miłość, że tęskniła za świetnością Egiptu, za bogactwem, jakie przynosiła jej uroda. No cóż, kurewstwo miała we krwi. Kurwa oficerów garnizonu stała się wielką heterą.

Tropił wieści przywożone z Egiptu. Co jesieni, gdy wracały flotylle statków, przywozili kupcy i żeglarze jakiś nowy tryumf jego Rodopis. Co było prawdą, nie wiedział. Kto dociecze! Kupcy niby nie chcieli z nim o tym mówić, bronili się, robili ceregiele, a potem — bogowie! — nie można było zatkać ich pijanych gąb i rechocących gardzieli. Sam faraon miał dla Rodopis głowę stracić. Łgarze przeklęci!

„Głupstwo wszystko" — zawołał na głos Charaksos i wrócił do obliczania swoich strat i zysków.

Rudowłosa dziewczyna zbierająca fiołki nie wiedziała, jak wielki niepokój posiała wokół swoim śmiechem. Co innego zaprzątało jej uwagę. Właśnie zwierzała się swojej przyjaciółce z potajemnych odwiedzin u poetek Andromedy i Gorgony. Było to chyba największe przestępstwo, jakiego mogła się dopuścić towarzyszka Safony.

— Nie patrz tak na mnie, Megaro!

— Telesippo, Telesippo! Jak możesz być tak lekkomyślna. Co będzie, jak się Safona dowie?

— Sama jej o tym powiem. Ach, nie wyobrażasz sobie, Megaro, jakie to było wszystko śmieszne.

— Wątpię, czy Safona zasmakuje w tej śmieszności.

— Jesteś, Megaro, bardziej safijska od samej Safony. Zresztą, czyż miałam iść po ulicach Mityleny z poszarpanym płaszczem? Czy to moja wina, że pies się na mnie rzucił?! Czy to ja sprawiłam, że właśnie przechodziła Gorgo? Nie, nie, nie. Nie przesadzajmy. Można by myśleć, że dopuściłam się jakiejś zdrady, tak jakbym przeszła na stronę nieprzyjaciela, i to w czasie bitwy! A jak chcesz wiedzieć, dawno już nie spędziłam równie przyjemnych chwil. Andromeda tak zabawnie opowiada! Umierałam ze śmiechu. A jak ona naśladuje ruchy, mimikę, głos!

Gniewać się o jakieś stare historie?! A jeśli o to chodzi, to przecież obie

panie spotykają się u Charaksosa i nie tylko u niego. Wielka Mitylene nie jest znowu tak wielka. Na ostatnich uroczystościach na cześć Hery Safona nawet pochwaliła śpiew dziewcząt od Andromedy.

— Telesippo, wystarczyło, że raz byłaś u tamtej, a już mówisz inaczej. Głos ci się zmienił. — Czarnowłosa dziewczyna podumała chwilę i dodała. — Nie bierz dosłownie ujrzejmych słów Safony.

— Chyba dość już tych fiołków, kolano mnie boli — ziewnęła Telesippa, zasłaniając usta kwiatami. — Nie wyspałam się dzisiaj. Zawsze, jak się zaczyna wiosna, to gorzej sypiam. Czujesz, jak ciepło? — Wstała lekko, wyprostowała się, podniosła w górę ramiona, wyciągnęła ku słońcu ręce modlitewnym ruchem. — Bosko jest. Ach, jak dobrze jest żyć! Megaro, Megaro, co począć z takim dniem? — zaczerpnęła głęboko pachnące, pierwszowiosenne powietrze, z łakomą lubością.

Megara patrzyła na przyjaciółkę, podziwiając ją i zazdroszcząc jej. Jakaż ona smukła, jaka swobodna, jaka śliczna. Sama czuła się ociężała, niezgrabna, spętana. Nagle drgnęła. — Chodźmy, Safona się obudziła. Słyszałaś?

— Nie. A co miałam słyszeć?

Megara nie odpowiedziała. Serce jej mocno biło, ściskało ją w gardle. Pragnęła biec czym prędzej i znaleźć się w pokoju Safony. Ale Telesippa była ostatnią osobą, przed którą mogła się zdradzić ze swoich uczuć. Przeszła kilka kroków w stronę laurowych krzaków, schyliła się, zerwała fiołek i wtedy dopiero skierowała się ku schodom.

— Nie mów nic Safonie o Andromedzie. Sama wybiorę odpowiedni moment — napomniała ją Telesippa.

— Chyba jedyna rzecz, jaka mi się udaje, to milczenie. Nie zauważyłaś tego?

— Jesteś najlepszą przyjaciółką. Gdybyś tylko trochę była mniej uroczysta!

Ija zastąpiła drogę dziewczętom. — Cicho! Nie idźcie do niej. Może jeszcze się zdrzemnie. Całą noc znowu nie spała. Lepiej zrobicie, jak się trochę przeczeszecie. Zazieleniłaś sobie suknię, Megaro.

— A nasze fiołki? — jęknęła Telesippa.

— Już ja się nimi zajmę. Dam wam znać, kiedy będziecie mogły do niej przyjść. Tylko cicho. Nie śmiej się tak głośno, Telesippo. To nie przystoi.

Gdy dziewczęta znalazły się u siebie, Telesippa wybuchnęła: — Nie cierpię tej starej baby. Chwili spokoju nam nie da: a umyj się, a uczesz się, a to, a tamto. Można by myśleć, że jesteśmy dziećmi. Zepsuła mi cały humor. Brr. Od kiedy Safona zachorowała, rządzi się jak...

— Tak, Ija lubi rządzić — przytaknęła Megara.

3

Safona zasnęła dopiero nad ranem, kiedy już odzywały się pierwsze ptaki w ogrodach. Nie słyszała, jak ustawiono w rogu pokoju gliniane naczynie z żarzącym się węglem, nie doleciał do niej śmiech Telesippy. Nie obudził jej nawet ryk osła. Donośniej bowiem huczały fale morskie napierające na statek. Przytulona do ramienia ojca przymykała oczy i czuła wtedy tylko kołysanie statku. Bała się, ale coś ją zmuszało, aby patrzeć. Ukazywały się białe domy

skupione wokół akropolis i znikały, zakryte wysoką, zieloną falą. „Dlaczego wracamy do Erezos, przecież matka z dziećmi jest w Mitylene?“ — Poprzez huk morza słyszy głos: „Skamandronymos, Skamandronymos“. — To matka woła. Ale oto nie ma już ojca. A ona sama znajduje się pod skałą i usiłuje przejść nad wodną kipielą uczepiwszy się pnia oliwki. Pierś boli od strachu. Oto krew spływa po nadbrzeżnym żwirze, farbuje pianą morską, przywabia ryby. Ryczą zabijane czarne i białe byki, meczą owce, warczy chrapliwie dzik. Już wie. Nad brzegiem morza kapłan raz po raz podnosi nóż sakralny nad uwieńczonymi zwierzętami. To strach zabijanych na cześć Posejdona zwierząt wszedł w nią.

Obudziła się spotniała, z bijącym sercem, z gorzkim smakiem wody morskiej w ustach. „Dlaczego przyśnił mi się ojciec? — pomyślała z niepokojem. — Pierwszy raz od śmierci mi się przyśnił, a już pół wieku prawie, jak zginął.“

Położyła się na wznak, odrzuciwszy przykrycie.

— Przeziębisz się, kochana — powiedziała spokojnym głosem Ija. — Zaraz przyślę ci Filo.

— Miałam straszny sen.

— Znam kogoś, kto umie nawet najgorszy sen wytłumaczyć na dobre.

— Nikt lepiej od ciebie nie potrafi mi wytłumaczyć, że wszystko jest świetne — uśmiechnęła się Safona, ocierając chusteczką spotniałe czoło.

Minęła dobra godzina, nim Safona, przy pomocy najmilszej z niewolnic, Filo, odświeżyła się i upiększyła. Wtedy dopiero Ija kazała wezwać Telesippę i Megarę, aby przyszły powitać Safonę.

— Cóż za śliczne fiołki, dziękuję wam.

— Oto list od Kleidy. A te purpurowe hiacynty od dziewcząt z Hiery. A to aż z Sardes — Megara wskazała na dużą paczkę, owiniętą w smołowane płótno, którą trzymała w ręku najmłodsza z niewolnic domu. — Połóż na stole.

Telesippa rzuciła się rozcinać sznury i rozwijać paczkę. — Patrz, Safono. Płaszcz. Jaki mięciusieńki. — Wionęła jasnymi fałdami. — W tym płaszczu już nie zmarzniesz! — Rozłożyła go na kolanach Safony.

— Za stara jestem na taki piękny płaszcz — westchnęła Safona.

— Nie bluźnij. Zawsze jesteś piękna — obruszyła się Telesippa.

— Dzieci, dzieci! Nie szanujecie darów Muz. Twarz moja straciła świeżość, włosy przyprószyła siwizna...

— Nie mów tak, Safono. Choroba minęła. Ślicznie dziś wyglądasz.

Safona uniosła brwi i popatrzyła na obie panny z zamyśleniem. Miały w sobie zwinność jelonków. Nie domyślały się, co to starość. Jeszcze nie wiedziały, że są śmiertelne. Nie znały tego straszliwego smutku, smutku pory umierania. Umiera się przecież dzień po dniu, na długo przed ostateczną godziną. Mogą sobie mędrcy i kapłani chwalić śmierć, lecz gdyby ona była czymś wartym pożądania, to bogowie pragnęliby być śmiertelnymi, a bogowie dla siebie inny los wybrali. Życie jest miłe człowiekowi.

— Pięknie dzisiaj. Wiosna. Zejdź, Safono, do ogrodu — prosiła Telesippa.

— Obiecuję wam. Zejdę na chwilę w południe. Weźcie te fiołki, upleć cie wieńce, a hiacynty złóżcie na ołtarzu Afrodyty. Nie gniewajcie się na mnie, ale zostawcie mnie samą.

Odeszły, a Safona przymknęła oczy. Męczyła ją wesołość dziewcząt i to ich czekanie na życie. Ona już na nic nie czekała.

4

— Jestem wolna — mówiła sobie Safona. — Skończyły się udręki miłosne, tortura czekania... Teraz cały czas do mnie należy. Nikogo nie potrzebuję, by mi pomnażał piękno świata. Błogosławiony spokój serca, wolnego od pożądania i rozczarowań. Całą sobą władam. Widzę, wiem i nie potrzebuję schlebiać światu.

I jakąż dziwną jest rzeczą, że we wspomnieniach powracają nie chwile miłosnego szaleństwa, ale jakieś zwykłe dnie przeżyte z ukochaną istotą. Kairos. Moment najpełniej rozkwitły, najdoskonalszy, on zostaje. Taki ranek nad rankami, świeższy od rosy, to ten, kiedy malutka Kleida wychylała się z objęć niańki ku kwiatom jaśminu. Kerkolas nachyla ku twarzy córki gałąź pachnącą. Światło wspomnienia pada na twarz męża, rozświetloną radością, na rozchylone wargi dziecka. Obie twarze przemieniły się w ranek, który będzie trwał póki życia. Anaktoria stoi przy niej, tam przy strumieniu, gdzie najpiękniej śpiewają słowiki. Widzi ją, gdy pierwszy raz pochwaliła jej pieśń. Dziewczyna twarz miała odwróconą na bok, zawstydzona, szczęśliwa, a tak blada, jak obłok. Już wtedy wyglądała jak ktoś, kto na krótko tylko zjawił się na świecie. Tyle zostało z Anaktorii. Gongola tańczy na miękkiej trawie. Sofona wie, w jaki zachwyt wprawiał ją taniec Gongoli, jak pięknie wyglądały jej mocne, a delikatne nogi w tańcu, ale rozkoszą życia jest pamiętać trawę pod stopami pięknej dziewczyny. I tak oto każda z dawnych miłości przemieniła się i utrwaliła jako zakątek ogrodu, kasztanowy las jesienią, jakiś zmierzch złocistopurpurowy, noc przeszeptana, sad schlastany słońcem lub stężały w świetle księżyca. Tylko Attys została sobą, nie uległa metamorfozie. Stępiał ból, ale jest takie drętwe miejsce w świecie, co zwie się Attys. Zdrada trudniejsza jest do zniesienia od śmierci.

Safona broniła się przed wspomnieniami jak mogła. One bowiem nie pozwalały jej powiedzieć: jestem. Dzisiaj najpurpurowszy, najwonniejszy kwiat, najsoczystszy owoc, niebo i morze już nie były w stanie przynieść jej tej radości, tego zachłyśnięcia się, co dawniej. Istniały tylko dla siebie, a nie dla niej. Tamte barwy, blaski, wonie trwały wyraźniejsze, doskonalsze, jedynie prawdziwe, raz na zawsze utrwalone w jakimś czasie bohaterskim, co nie mijał, ale trwał, tak jak trwa czas bohaterów *Iliady*, choć pieśń przed wiekami poczęta. Tamto było miarą rzeczy, wzorem niedościgłym. Usta jej mówiły: jaki piękny poranek, jaka śliczna róża. Ale jakaś okrutna fala porywała dzisiejszą różę i niosła ją do tamtej prawdziwej, do róży zapamiętanej. Czy już nie będzie jej dane przeżyć coś po raz pierwszy? Czy wszystko, co widzi i słyszy, wciąż będzie już tylko powtórzeniem, odbiciem? To była starość, owa czczość i postność. A może piękność jest jedynie złudzeniem towarzyszącym miłości? Tylko podstępem?

Oprócz znużenia niewiele jej dawała obecność młodych towarzyszek. W najpiękniejszych, najmłodszych, najzwinniejszych kryła się pustka napełniona hałasem złudzeń.

Już chyba tylko jedną rzecz przeżyje po raz pierwszy — swoją śmierć. Ba, już przeżywała teraz i widziała siebie umierającą. Umrze i milczenie legnie na Lesbos.

Wymyślała różne powody, aby ją zostawiano w spokoju. Nie chciała nikogo

widywać, nie wychodziła z domu. Godzinami leżała bez ruchu, aż popadała w odrętwienie. Jak uszkodzona łódź, co nabiera tyle wody, że idzie na dno, tak ona napełniała się obojętnością i tonęła w czarnej rozpaczy. — Już jestem umarła. Ta obojętność dla ludzi, ten brak radości ze świata — to śmierć. — Odeszła ją ochota do jedzenia. Już tylko mogła pić. Piła najmocniejsze wino, ale i wino nie dawało jej żadnej radości. Minął ranek, południe, różowy zmierzch przetapiał się w liliowy i trwał ze złotą strzałą w piersi nieba. Bała się nachodzącej nocy.

Wolność, którą się z rana cieszyła, okazywała się tylko pustką. Wolność od udręk miłosnych była tylko starością. Stara Safona. To śmieszne. Ona stara!

5

Zapowiedziała, jak co dzień teraz, że nikogo nie chce widzieć, gdy jednak usłyszała głos Kleidy, wybiegła do niej.

— Jakaż piękna suknia — zachwyciła się Safona. — Wyglądasz jak hiacynt i pachniesz hiacyntem.

— Włożyłam najpiękniejszą dla ciebie. Wiem, że lubisz ten kolor. Wuj Charaksos przywiózł mi ją z Koryntu. Powiedział, że to najskromniejsza, jaką mógł znaleźć. Peplos jest o dwa tony ciemniejszy. Chciałam od razu ci ją pokazać, jak dostałam, ale dzieci chorowały. — Kleida zamrugała powiekami jakby od wielkiego blasku. Zawsze tak było, gdy czuła się skłopotana.

— Gdy cię dłużej nie widzę, zapominam, że jesteś zamężną kobietą i matką trzech synów. Dobrze, żeś przyszła — ujęła chłodne, suche ręce córki w swoje drobne dłonie. „Jak mogłam zapomnieć, że istnieje Kleida?“ — pomyślała niemal ze zgrozą. A jakże dobrze było czuć ją przy sobie. Mocną, zdrową, pełną życia. Nie puszczając rąk córki ze swoich i przytulona do jej ramienia prowadziła ją do swego pokoju. Niewolnica przyniosła ciastek z miodem i sezamem, smażone migdały. Safona posadziła córkę naprzeciw otwartego okna, wychodzącego na ogród.

— Zawsze ładnie wyglądasz, matko — powiedziała Kleida ze sztucznym ożywieniem w głosie, z jakim zdrowi przemawiają do chorych.

— Daj spokój, Kleido! Całe życie byłam brzydka, a teraz... — machnęła ręką i pokiwała głową.

Kleida zatrzepotała rzęsami a policzki jej pokryły się ciemnym rumieńcem. — Nie mów tak o sobie. Nikt nigdy nie widział Safony brzydką. Dlaczego ty masz to mówić?!

— Bo to prawda. Zresztą mimo brzydoty dałam sobie radę z łaski bogów. Teraz jednak nie umiem żyć jako stara kobieta. Starość jak sęp roztacza skrzydła nad moją głową.

— Mimnerm tak mówił, ale dlaczego masz cytować Mimnerma? Przecież — zatrzepotała rzęsami — mogłabyś sobie pofarbować włosy skytharronem albo thapsosem scytyjskim. Teraz wszystkie kobiety farbują sobie włosy na jasny kolor — powiedziała jak do rówieśnicy przyjaciółki.

— Próbowałam już ukryć siwiznę, ale wtedy, chociaż inni jej nie dostrzegają, za to ja czuję się bardziej siwa.

— Sława cię zdobi. Cóż ci może szkodzić siwizna? Przepraszam, że tak głu-

pio powiedziałam o tym farbowaniu włosów, jakbyś była nie Safoną. Opowiadał u nas jeden kupiec z Aten, że Solon uczy się twoich pieśni.

— Solon? — powtórzyła ze zdziwieniem Safona i na chwilę twarz się jej zmieniła. Oczy zabłysły, usta pokraśniały. Milczały, pogrążone w sprzecznych uczuciach. Milczały każda osobnym milczeniem. Kleida chciała powiedzieć matce coś miłego. Kochała matkę i była z niej dumna. A równocześnie buntowała się przeciw swemu losowi. Była córką Safony, to ją określało, ona sama nie istniała. A czy można ścierpieć, by nie istnieć, nie mieć swojego własnego życia? Sława matki odbierała jej własną osobowość, pozbawiała ją części, a może nawet nie części, ale esencji istnienia.

— Od dwu lat jednego wiersza nie napisałam. Żadnej już pieśni nie stworzę. Nie ma już Safony. Jest tylko stara kobieta.

— A zawsze mówiłaś, że póki na Lesbos kwitnąć będą jabłonie, życie będzie dla ciebie rozkoszą.

— Kochana, tak się mówi, póki się jest w pełni sił. Okrutny jest los kobiet. Mężczyzna do ostatka pozostaje sobą, a kobieta robi się czymś śmiesznym i wstrętnym. Ale po co tobie to mówię? Ty tego nie możesz jeszcze pojąć. Masz męża, dzieci małe, jesteś młoda.

— Ale ty przecież masz mnie! Czyż ja się nie liczę? Masz córkę, a nawet wnuki — powiedziała z wymówką. — Tylko że ja cię nie interesuję, a wnuki cię nudzą. Co na to możemy poradzić?!

— Byłaś jedną z największych radości mojego życia.

— Byłam? Mówisz, jakbym umarła.

— Kleido!

— Cała Grecja umie na pamięć pieśń o córce, o złocistym kwiecie, którego nie oddałabyś za wszystkie skarby Lidii. Słyszę to przez całe życie i to jest straszne, bo ja nie wiem, czy kiedykolwiek istniałam dla ciebie poza tym wierszem. Czasem wolałabym, aby moją matką była nie największa poetka, ale manikurzystka z agory.

— Słuchając ciebie mogłabym pomyśleć, że mnie nienawidzisz.

— A przez całe życie nie domyślałaś się, że tylko ciebie jedną kochałam, ale nie poetkę, c i e b i e. Jeśli możesz to pojąć.

— Nie uwierzysz, ale nieraz to i ja wolałabym być, może nie manikurzystką, ale zwykłą kobietą z Lesbos. Płaczesz? Przeze mnie płaczesz? Córeczko!

6

Megara i Telesippa znowu wiodły pracowity żywot. Ćwiczenia na kitharze, tańce, śpiew, uczenie się poematów wypełniały im dnie.

Telesippa nie znalazła sposobnej chwili, aby powiedzieć Safonie o swojej bytności u Andromedy. Im więcej zaś upływało czasu, tym wyznanie stawało się trudniejsze. I tak wydarzenie błahe, jeśli błahą może być próba zdrady, przemieniło się niepostrzeżenie w tajemnicę, trochę kłopotliwą dla lekkomyślnej Telesippy, a równocześnie bardzo przyjemną. Strzegła też jej z lubością i nawet w rozmowach z Megarą pilnowała się, żeby nie zejść na ścieżkę, która by ją zawiodła ku znienawidzonej rywalce Safony. To zatajenie udawało się Telesippie tym łatwiej, że Megara pochłonięta była całkowicie swoją nieszczę-

śliwą miłością do Safony. Co ranka, co wieczór oczekiwała, że zobaczy w oczach Safony tamto spojrzenie, że powtórzy się chwila szczęśliwa z tamtego lata. Tyle razy w myślach przywoływała Safonę, powtarzając najdrobniejszy szczegół owej nocy, że żyła w dwóch czasach na raz i była sobą dzisiejszą i tamtą Megarą. I cokolwiek robiła, szczęśliwa, pachnąca noc wchodziła do pokoju.

— Płatki róż opadają. Słyszysz, Safono?

Safona uścisnęła jej rękę i przytuliła głowę do jej ramienia.

— Nie chce ci się spać?

— Szkoda mi tej nocy. Powiedz, powiedz, proszę, jaka była Attys.

— Nie umiem mówić, Megaro. Ja umiem tylko pisać. Ty jesteś od mówienia. I to po nocy. Miłość czyni cię rozmowną, uroczą, dziwną.

Na te słowa Megara wstrzymała oddech. Szeroko otwartymi oczami patrzyła na wielkie, białe róże, z których co jakiś czas opadały płatki na powierzchnię stołu, i słyszała jakby szept ich, i widziała, jak chwilkę się kołysały. Jakimż cierpieniem była pamięć owego ledwo słyszalnego szeptu zsuwających się płatków, ich stukot i kołysanie się na powierzchni stołu.

„To tak jest z tobą, Safono — pomyślała owej nocy i powtórzyła potem w myśli po wielekroć. — Sławnaś piewczyni miłości, ale chłodniejsza jesteś od Artemidy. I to chyba znaczą owe słowa pieśni, z których tylu szydzi: że jesteś zawsze dziewicza. Ty nie oddajesz się miłości, ale swoim pieśniom. Tam ty jesteś."

Ale przecież dla Attys Safona była inna. Dla niej szalała, ją kochała nie tylko w słowach pieśni.

— Jestem za stara. Za późno, Megaro — broniła się Safona z żałością, zniecierpliwieniem, gniewem i obrazą.

W pierwszych czasach zakochania Megara niechętnie słuchała tego, ca Safona opowiadała jej z dawniejszego swego życia. Zazdrościła tym, co znali Safonę dzieckiem, dziewczyną, młodą kobietą. Na sam dźwięk słowa Erezos, Samos, Adros cierpiała. Safona mówiła: — Nie domyślasz się, jaka dawniej byłam!

— Kocham cię taką, jaką teraz jesteś, Safono. Dla mnie jesteś teraz.

Ale Safona patrzyła chmurnie i zaprzeczała ruchem głowy. Nie zgadzała się na siebie. — Czym ja dziś jestem?! — szydziła. — Miejscem, gdzie spotykają się wspomnienia. Dla ludzi jestem tylko poetką. Każda pieśń czyni mnie bardziej Safoną, a mniej mną samą. Nieszczęsna Megaro, minął już dla mnie czas miłości. Nie myśl, że jestem niewdzięczna.

Czasem, gdy Megarze udało się spędzić przyjemny dzień bez Safony, zdawało jej się, że jest już wyzwolona i że miłość jest tylko omamieniem, zuchwalstwem wyobraźni, że życie kocha, nie Safonę. Wtedy nawet stawianie kroków było przyjemnością. Błogość była nie tylko w niej — tak się jej zdawało — ale jak jasność rozproszona przed wschodem słońca dotykała łagodnie każdego muru, każdego drzewa. Po powrocie patrzyła na Safonę jak na osobę obcą zupełnie i obojętną. Ale wystarczyło, aby Safona zrobiła jeden ruch, i nagle wszystko wracało. Oto zobaczyła suknię Safony przerzuconą na krześle i już brakło jej tchu. Chciała uciekać. Falami przechodziły przez Megarę na przemian gniew i błogość, tkliwość i zniecierpliwienie, radość i coś jak nuda. Świadomość istnienia własnego i istnienia świata była tak przeraźliwie ostra,

że niemal nie mogła dotrzeć uczuciem do Safony, która była przyczyną tego upojenia.

Megara nieraz czuła wspólnotę z rzeczami przeciw Safonie. Ileż razy chcąc ukryć zmieszanie podchodziła do okna. — Patrzysz na swój mur? — pytała cicho Safona, jakby była powiernicą miłości Megary do kogoś, kogo zabrakło.

To nie była przewrotność u Safony, a może i była, bo wprawdzie nie kochała Megary i mówiła jej to z okrutną wyrazistością, ale nie chciała utracić tego zachwyconego uwielbienia, które było zaprzeczeniem jej skarg na starość.

Mogła więc Safona z Megarą rozmawiać o starym murze wyciągającym się jak grobla w morzu zieleni. Megarze, od pierwszego dnia, kiedy go zobaczyła, wydał się czymś dziwnie pięknym, urzekającym. I tak jak dźwięk kithary towarzyszy pieśni, tak widok tego muru towarzyszył jej cierpieniu. Nie rozumiała tego. W domu Safony, pełnym najpiękniejszych przedmiotów, ozdobnych zakątków, ślicznych ogrodów — ten stary mur stał się najcenniejszy.

Miłością rządzą inne, osobliwe prawa.

Co rano dziewczęta mityleńskie, często nawet nieznane, przynosiły Safonie kwiaty i dary. Ofiarowywano jej bukieciki fiołków i cenne tkaniny, koszyk pięknie pleciony, parę gołębi. Nie było okrętu, który nie przywoziłby listu do sławnej poetki. Dawne jej towarzyszki, dowiedziawszy się o ciężkiej chorobie, jaką przeszła zimą, przysyłały życzenia powrotu do zdrowia i błagały ją, aby, gdy wróci do sił, zechciała je odwiedzić. Każda zachwalała klimat swojego miasta i jego jedyne powaby i uroki. Zapraszano ją do Fokei i Smyrny, do Kolofonu, Priene i Miletu. Domagano się jej przyjazdu na Samos i na Chios. Błagały ją Andros, Rodos i Tenedos.

Safona śmiała się, lecz była wzruszona, oburzała się na pochlebstwa, ale równocześnie łaknęła uwielbienia. Było jej potrzebne jak ambrozja nieśmiertelnym bogom. Wielbiona, czczona, kochana, posiadała wszystko, co może dać człowiekowi szczęście. Tak jej tłumaczyły w godzinach zniechęcenia i słabości jej córka Kleida, mądra Ija, Telesippa i Megara. — Nie jestem niewdzięczna — powtarzała raz po raz, jakby broniła się przed zarzutami. Gdy zostawała sama, długo wpatrywała się w swoje odbicie w zwierciadle ze skupieniem i uwagą żeglarza odczytującego w gwiazdach dalszą drogę.

7

Safona zatrzymała się w drzwiach. — Ależ fałszują! — syknęła, jakby ją zabolał ząb. Nie poszła jednak do dziewcząt, czemu się sama wielce zdziwiła.— Niech sobie fałszują — zaśmiała się. — Jutro dam im szkołę. Dziś tak bardzo chcę być sama.

Obeszła dom od tyłu, kryjąc się za gęstwinę laurów. Cieszyła się, że nie bije jej serce, nie tętni w skroniach. Nie czuć swego ciała, co za szczęście. — Szczęście — powiedziała głośno do starych drzew figowych, rosnących przy murze. Kiedy odmykała bramkę, zjawił się stary ogrodnik.

— Nie chcę, aby mnie szukano — rozkazała.

Skinął głową. Nie wiedziała: przyjaźnie czy nieprzyjaźnie. Potknęła się, a on skorzystał, że przystanęła i poprawiała sandał.

— Mam prośbę, o pani. Gdy umrę, nie pozwól temu, który po mnie będzie pracował, wyciąć starego dębu, koło którego dawniej biło źródełko.

— Nie mów o śmierci — żachnęła się.

— Nie mówiłbym, pani, gdyby nie nadchodziła dla mnie pora umierania.

— Pora czy nie pora, nie mów o tym.

Uciekła od starego ogrodnika, od muru ogrodowego, od domu. Że też musiał, kiedy pierwszy raz chciała uciec od myśli o śmierci, uraczyć ją tym swoim „gdy umrę". Pragnąc uwolnić się od natręctwa przykrych uczuć, zaczęła mówić na głos:

W czasie burzy, gdym biegał wystraszon i zbladły,
Dał mi bóg maszt rozbitej nawy, w morze spadły,
Pochwycić, bym od pewnej ratował się zguby.
Wsiadłem nań, i tak prułem wzdętych fal przeguby
Przez dni dziewięć; dziesiątej nocy wyrzucony
Byłem na brzeg...

Minęła pola jęczmienia, przeszła przez winnice, a potem łąką, gdzie rosły narcyzy. Mniej było tu kwiatów niż dawniej. Tak się jej przynajmniej zdawało. Mniej już teraz lubiła narcyzy, kwiaty śmierci. Dopiero gdy podeszła pod górę, zwolniła kroku.

To śmieszne, że uciekała, jakby była niewolnicą, która wymyka się z domu na spotkanie z kochankiem. Wolność! Była pierwszą panią na Lesbos, a musiała szukać wykrętów, by być sama. Czternaście osób w domu, dziewczęta i niewolnice. A każda z tych osób trzymała ją w niewoli. Każda się czegoś po niej spodziewała, czegoś oczekiwała. Czyżby i wolność była złudzeniem? Czyżby wszystko było tyranią? W młodości nienawidziła tyranów, ale potrafiła spostrzec tylko tyranię Pittakosa i jego figur. Przeciw temu się buntowała.

Przeszła po kamieniach strumienia już prawie wyschłego. Z daleka wyglądał jak różowa struga. Wiatr strącił płatki migdałów a pod górą ciemniejsze płatki oleandrów. Minęła dwie pinie o pięknym kształcie, dawniej nazywała je dwiema siostrami. Dawniej, to znaczy, gdy chodziła tędy z Attys. Wszędzie wówczas szukała i znajdowała: dwa kamienie podobne kształtem i barwą, dwa obłoki, dwa statki — wtedy chwytała Attys w ramiona, patrzyła jej w oczy i mówiła: „Attys, to są dwie siostry". Attys zaś, kiedy była dobra, mówiła nie odwracając oczu: „To my". Ale pewnie i wtedy już kłamała. Zawsze, od początku kłamała.

„Powinnam była wtedy, kiedy Attys odeszła do Andromedy, wyjechać z Lesbos." Zdrada pozbawiła ją nie tylko kochanki, ale wszystkich widoków razem oglądanych, pozbawiła jej przeszłości, tego czasu wspólnego.

Mimo ciepłego płaszcza przenikał ją chłód. Chłód szedł od środka. To głupota brać taki piękny płaszcz na wałęsanie się po górach — skarciła się wyjmując z miękkiej wełny zeschłe źdźbła traw i ciernie. Ale po cóż oszczędzać? Na kiedy? Nie, to nie głupota. Usiadła na kamieniu przy starym ołtarzu. Otuliła się szczelnie fałdami płaszcza i spojrzała w dół, ku morzu. Ciemnoszafirowe, z białymi pręgami grzyw pienistych. Przypomniał jej się sen o ojcu

i o ofierze składanej nad brzegiem morza Posejdonowi. Szczelniej otuliła się płaszczem. Zrobiło jej się zimno na myśl o burzy morskiej, jaka się jej śniła.

Cisza tego miejsca nie przyniosła ukojenia, jakiego szukała. „Co się ze mną stało? Co ze mną będzie? — pomyślała z niepokojem. — Jak tu żyć nie czując radości?!"

Zeszła ścieżką prowadzącą ku morzu. Nie żeby chciała tam iść, ale szła nie wiedząc, dlaczego to robi. Niedobry niepokój pędził ją wciąż naprzód. Była zmęczona, a nie mogła spocząć. Coś ją gnało precz od domu. Pierwszy raz w życiu z przykrością myślała o tym, że Lesbos jest wyspą, że oto znajduje się jakby w pułapce morza. „Muszę wyjechać — postanawiała. — Wyjechać daleko. Oszaleję tutaj, gdzie trują mnie wspomnienia. Afrodyto, czyżbyś już nic dla mnie nie chciała uczynić?!"

Zatrzymała się przy brzegu, zafascynowana falą, co wciąż cofała się i niestrudzenie wracała z westchnieniem, aby umrzeć. Na ogromnym głazie przybrzeżnym siedziała chuda kotka. Raz zadzierała łebek, aby śledzić lot ptaków, to znowu spłaszczała się cała i wyciągała w dół ku przejrzystej wodzie białowąsy pysk łowiąc ryby oczami. Nagle zawirował w powietrzu piękny, szafirowy motyl i usiadł na głazie, tuż obok kotki. I oto już skrzydła motyla drgały w pysku kocim.

„Ohydna jesteś, ohydna" — krzyknęła Safona otrząsając się ze wstrętu. Ruszyła szybkim krokiem i nie wiadomo kiedy przebyła długą drogę, aż do miejsca, gdzie budowano statki i łodzie.

Podparty ogromnymi belkami, wznosił się kadłub statku, błyszczący od smoły, niby jakoweś monstrum żałobne. Nieraz widywała statki w budowie a żaden nie wydał się jej równie potężny i złowieszczy.

Opodal, w podłużnym budynku głośno rozmawiali mężczyźni. Z tyłu domu, na dużym dziedzińcu słychać było piły, heble, stukanie. Ktoś śpiewał ochrypłym głosem sprośną piosenkę. Chciała się oddalić od tych hałasów, ale nie mogła oczu oderwać od czarnej zjawy statku, co wznosił się, jak jej się zdawało, wysoko w niebo.

— Safono! Co ty tu robisz? Sama? — zawołał znany jej głos i drogi.

— Larichos! — ucieszyła się zobaczywszy na progu domu wdzięczną postać najmłodszego brata. Szedł ku niej z wyciągniętymi rękami. Z wnętrza wyszło dwóch młodych żeglarzy. Trzeci stał oparty o framugę drzwi. Wydał się jej znajomy.

Rozmawiając z bratem patrzyła na tamtego, co stał nieruchomo i patrzył na nią. Safona nieskładnie tłumaczyła się, że wyszła się przejść, bo lekarz i domownicy ją do tego nakłaniali. Że pogoda piękna. Że już wiosna na dobre.

Larichos przenosił wzrok z siostry na młodego żeglarza, co wciąż stał nieruchomo. — Jeśli zechcesz popłynąć kiedy do Smyrny, to polecam ci Faona i jego statek. Będziesz bezpieczna pod jego opieką.

— Właśnie dziś myślałam o tym, że warto by trochę pojeździć. — Spojrzała na morze. Migotało srebrzyście, złociście, aż oczy, porażone blaskiem, spoczęły na twarzy młodego żeglarza. Patrzył na nią z wysoka, ze zdziwieniem, z jakim się patrzy na kogoś, kogo się dawniej znało a spotyka niespodzianie.

— Byłbym dumny, gdybym wiózł na moim statku sławę Lesbos.

— Słyszysz, Safono? Pięknie to Faon powiedział — ucieszył się Larichos

i położył rękę na ramieniu młodzieńca. Ale nawet najmilszy brat nie domyśla się, co czuje jego siostra. Safonę boleśnie dotknęło, że Faon mówił o niej jako o sławie Lesbos. Czyż już nikt nie potrafi o niej nic innego powiedzieć? Ale Faon, jakby czytając w jej myślach i w jej sercu, powiedział innym głosem, takim, jakim mówią mężczyźni, gdy nikt inny ich nie słyszy oprócz kobiety, dla której słowa przeznacza. — Dziwnie piękny masz płaszcz, Safono.

— Dostałam go z Sardes.

— A więc to ja go przywiozłem — odezwał się Faon. — Nie wiedziałem tylko, co się w paczce znajduje. Ten, co ci go ofiarował, zna się na pięknych rzeczach.

— Przysłała mi go jedna z moich dawnych towarzyszek, którą uczyłam znajomości rzeczy pięknych.

— Twoje hetery, Safono, same są sławne z piękności.

Ale Safona nie chciała, aby mówił o jej pannach.

— A jak się twój statek, Faonie, nazywa?

— „Srebrny Łuk".

— Sama nazwa powinna cię skusić do przejażdżki po morzu — wtrącił Larichos. — Nazwa godna poetki, której Febus daje wskazówki.

Faon świetlistym spojrzeniem ogarnął drobną postać i wpatrzył się źrenicami w jej źrenice, jakby pod przebraniem starości chciał odszukać młodą boginię. — Nigdy nie widziałem poety ani poetki.

— Ale słyszałeś o nich — podpowiedział Larichos jak troskliwy nauczyciel, co chce swego ucznia przedstawić w najlepszych jego możliwościach.

— Kto stale jeździ statkiem, niejedno słyszy od podróżnych — odparł Faon zerknąwszy bokiem oka na Safonę.

— Czas na mnie — żegnała się pospiesznie, nagle zniechęcona i zła na siebie.

Larichos nalegał, aby ją odprowadzić do domu, ale broniła się od jego towarzystwa. Otuliła się szczelnie płaszczem, jakby się chroniła nie tyle przed wiatrem morza, co przed spojrzeniem Faona.

Gdy wróciła do domu, wszystko wydawało się jej zmienione, jak bywa, gdy się wraca po długiej niebytności. Nikos i jego stary pies, dziedziniec i pokoje. Bolały ją nogi, odwykłe od chodzenia, i w całym ciele czuła zmęczenie. Zdjęła płaszcz i położyła go na wyciągniętych rękach niewolnicy. Czuła się odświętnie, jakby przybyła w gościnę. Tak, w gościnę do siebie. Poszła do łazienki się wykąpać. Filo namaściła jej ciało i włosy wonnymi olejkami, pomogła się ubrać. Safona wybrała szafranową lope i chiton z krótkimi rękawami. Przy wieczerzy Megara i Telesippa opowiadały, jak bardzo niepokoiły się, kiedy nie znalazły jej w ogrodzie. Dopiero Meniskos uspokoił je, mówiąc, że widział Safonę rozmawiającą z Larichosem nad brzegiem morza.

— Biedny Meniskos, mija już rok, jak Pelagon utonął — powiedziała w zamyśleniu Safona. — Taki był dumny z syna.

Telesippa uniosła brew. — Czy nikt ci, Safono, jeszcze nie powiedział, jak bardzo się zmieniłaś? Dawniej nie zauważałaś takich ludzi, jak Meniskos.

— Odkąd pamiętam, zawsze mi ktoś mówi, że się zmieniłam. Zapewne i ty, droga Telesippo, chcesz powiedzieć, że się zmieniłam na gorsze. Mogę ci tylko przytaknąć. Często się wstydzę siebie i współczuję wam, że przebywacie ze starą Safoną.

Zaprzeczyły obie a Telesippa ze łzami w głosie wyjąkała, że przeciwnie, że co innego miała na myśli, że dawniej była Safona wyniosła, a teraz zrobiła się ludzka.

— Czuję się zmęczona, ale przyjemnie zmęczona. Dziś wcześnie położę się spać.

Poszła na górę do swojego pokoju. Stanęła przy oknie. I na chwilę ogarnęło ją szalone pragnienie, aby z powrotem wyjść z domu. Głód przestrzeni i ruchu, niepokój, oczekiwanie. Zbyt jednak była znużona, żeby się ruszyć. Wzrokiem więc przenosiła się z miejsca na miejsce. Spojrzenie ogarnia w jednej chwili cały ogród i sad, winnice, młode zboża, wąskie pasmo łąki, zarys góry, morze i niebo. Wzrok przesuwa się, błądzi, przenika. Widzi ostro, aż boleśnie, wszystkie załomy, wszystkie odcienie. A temu widzeniu towarzyszy coś podobnego do melodii. Niewyrażalne jest bogactwo kształtów i barw. Spojrzenie ogarnia je w jednej chwili i zamyka całość. Ile jest liści, gałązek, zdziebełek, ile kamieni, ile drobnych żyjątek. Snują się wspomnienia uczuć, zmieniają się, powracają raz głośniejsze, wyraźniejsze, raz cichnące. Słodycz dawnych rozpaczy, smutek minionych radości. I ona sama jest już tylko miejscem spotkania dawnych chwil, różnych dziewcząt i kobiet, które były Safoną. I każda stopa tej ziemi zachowała coś z tych ukochanych postaci, jakimi ona była.

8

Nazajutrz obudziwszy się o świcie dostrzegła kurz pod krzesłem w kącie i na rzeźbionych nogach stolika. Zerwała się z łóżka wołając z gniewem na niewolnice, że cały dom brudny, że wstyd, i czy to ona ma się domem zajmować. Przebiegła pokoje gościnne, a nawet wpadła do kuchni i zajrzała do spiżarni. Wszystkich postawiła na nogi. Niewolnice, stare i młode, biegały z dzbanami wody, jakby miały pożar gasić. Ija burczała pod wąsem — Safona albo umiera, albo szaleje. Wyganiała wszystkich od siebie. Sprzątnąć porządnie nie dała. A teraz masz, krzyczy, łaje, wydziwia. Ale wszystko lepsze niż te ciągłe płacze i smutki.

W starym domu i nowym, za cyprysami, myto, szorowano, czyszczono. Na dziedzińcach wietrzyła się pościel, dywany, suknie. Megara strofowała dziewczęta, Telesippa chodziła obrażona po ogrodzie. Safona wpadłszy do jej pokoju zastała tam wielki nieład. Mała niewolnica Telesippy, łagodna i gnuśna, wylegiwała się całymi dniami układając nieudolne wiersze.

Późnym popołudniem ucichły gwar i hałas. Cały dom pachniał świeżością. Posąg Afrodyty, uwieńczony fiołkami, zdawał się oczekiwać gościa. Safona mimo znużenia nie mogła spocząć i zabrała się do porządkowania swoich książek i rękopisów. Elegie miłosne Mimnerma z Kolofonu, Kallinosa z Efezu, Tyrteusza, Solona, Archilocha, Semonidesa z Samos, Alkaiosa, Alkmana z Sardes, Stezychora. Nie na darmo nazywano ją uczoną. Prawie wszystkie umiała na pamięć, tak jak umiała Homera i Hezjoda. Układała zwoje w przegródkach, które jej sporządził najzręczniejszy ze stolarzy mityleńskich. Lubiła swoją bibliotekę, ale od czasu, kiedy umarł jej zacny bibliotekarz, często nie mogła znaleźć zwoju, jakiego szukała, o ile nie pomogła w poszukiwaniach Megara. Z westchnieniem przeglądała Safona dawne swoje pieśni. Znała je przecież,

a czytała ze zdziwieniem, że to jej dzieło. Niektóre raziły ją już od dawna, brzmiały głucho, nie kryły żadnych niespodzianek, hymny, epitalamia. Przeważnie te właśnie pieśni najlepiej były znane, najbardziej lubiane. Najnieznośniejsza rzecz to pamięć tych pieśni. Są, żyją, jak dzieci niekochane. Ale oto te, co są doskonałe. Czytała je z radosnym zdumieniem, ze szczęściem. Nigdy już nic podobnie doskonałego nie napisze. Teraz, w jałowej starości, opuściła ją łaska Afrodyty, opuściło natchnienie. Została wiedza. Cóż jej po wiedzy! Ale gdzieś na dnie serca drzemała nadzieja, że jeszcze wróci do siebie, że się obudzi taka, jaką była. Może ta nadzieja i oczekiwanie nie były tak zupełnie niemądre? Coś w niej czy nad nią i koło niej szeptało. Jakieś słowa i melodie zjawiały się, ginęły, wracały w towarzystwie innych słów, przywoływały inne melodie.

Żyć i nie móc tworzyć pieśni jest męką. Nie mogłaby dłużej trwać w takim stanie, raczej umrzeć.

9

Nad wyspą Lesbos niebo zalśniło jak koncha Apollina i słało słoneczną radość w serca żyjących. Starzy i młodzi wznosili ręce i oczy ku złocistej jasności witając wiosenny dzień. Śmiertelni radowali się, jakby wiosenne słońce dawało im siły boskie i boską radość.

Najwytrawniejszy z podczaszych Zeusa mieszał żar gorąca i rzeźwy chłód, idący od mórz i lesbijskiego Olimpu, niczym wonne wino i kryniczną wodę w doskonałą k r a s i s. Oddychanie stawało się rozkoszą istnienia. Na bezszelestnych skrzydłach płynął młody Zefir, dryady nadsłuchiwały w zieleniejących lasach i coraz to któraś wychylała się zza dębu lub sosny. Nimfy czekały wiernie u strumieni, a daleko na morzach nereidy o bladych twarzach wynurzały się z fal. Niebo, ziemia i morze prześcigiwały się w piękności. Radowało się wszystko, co żyje. Oto Persefona, opuściwszy małżonka, powróciła z podziemnego królestwa w ramiona matki, a Demeter, radując się z obecności swej córki, wyzwoliła ze snu ziarna zboża karmiącego ludzi.

Wzgórza nad Mitylene płonęły hiacyntami o mocnym zapachu. Delikatne irysy biegły niebieskim płomieniem od stóp wzgórza aż po sam szczyt, purpurowe i białe anemony, żółte maki, ukryte w cieniu fiołki zdobiły każde wgłębienie w skale, czekając na stopę bogiń. Nad strumieniem pochylały się czerwono kwitnące oleandy i, lżejsze od tchnienia zefiru, tamaryszki. Niżej, na łące, podnosiły się narcyzy o złotym oku.

Safona, odłączywszy się od swoich młodych towarzyszek, weszła po ścieżce na skalny występ, gdzie pod wiekowym dębem bielał starożytny ołtarz. Spłoszona jaszczurka strąciła z ołtarza zeschłą girlandę, dar pasterzy. Safona usiadła opodal na płaskim kamieniu i obróciła oczy na Mitylene o białych murach i czerwonych dachach, na uliczki wijące się wśród ogrodów, na port i morze. Ono również zakwitło wiosennym szafirem i pieściło brzegi nieśmiertelnym tchnieniem. Tak było pięknie, że dech zapierało w piersi.

Dla jednego takiego dnia warto się urodzić — śpiewało jej serce. Jakżeż była niemądra, po prostu szalona, że rozpaczała, że czuła się stara. — Żyję, istnieję, czegóż można chcieć więcej — szepnęła. Objęła rękami nogi, położyła głowę na kolanach i tak kołysała się lekko, upojona szczęściem istnie-

nia. Myśli jej igrały, jakby była dziewczyną. Przed rokiem odpisała temu uroczemu głuptasowi, co pragnął ją poślubić: „Poniechaj mnie. Miłość nie nadlatuje ze swymi darami cierpień. Weź za żonę dziewczynę świetnego rodu i opiewaj nam jej piersi pachnące fiołkami. Jeśli mnie kochasz, wybierz młodszą towarzyszkę łoża. Nie zniosłabym być zaślubioną młodzieńcowi. Jestem za stara".

Nie, nie czuję się za stara. Afrodyto! Miłe są dziewczęta, ale nie ma nic wspanialszego od młodego mężczyzny.

Wyprostowała się i odwróciła oczy w stronę łąki na dole. Lękała się spojrzeć na morze i szukać tam statku Faona. Jeszcze nie. Pragnęła zatrzymać tę chwilę niezmąconej radości istnienia.

Dziewczęta poczuły snadź wzrok Safony, bo wyciągnęły ku niej wiązanki narcyzów. Cóż one mogły wiedzieć o swojej młodości? Niewiele więcej, niż kwiat wie o sobie. Ich młodość nie zamykała się w nich, ale otaczała je, podobnie jak zapach otacza kwiat narcyza. Obie były wdzięczne, Telesippa i Megara. Patrzyła na nie, jak puściły się pędem pod górę, ścigając się, która z nich prędzej dobiegnie. Filo zostawała w tyle za nimi. Nie mogła przecież przyjść pierwsza. Niewolnica.

Zabłyszczały złociście nad krzakiem tymianu włosy Telesippy i natychmiast wytrysnęła, wystrzeliła cała jej smukła postać.

— Żółw! — zaśmiała się dziewczyna. — Widziałyśmy żółwia.

— Uplećcie girlandę. Patrzcie, jak ołtarz smutno wygląda.

Filo rozejrzała się po wzgórzu i pobiegła zrywać delikatne gałązki anyżu.

— Czemu nie siadasz, Megaro? — zrobiła jej miejsce obok siebie.

Telesippa nie przestawała mówić o żółwiu. Jakie to dziwne, że żółw tak powoli chodzi, a tak szybko płynie.

Megara w milczeniu plotła girlandę. Safona objęła ją ramieniem i poprawiła opaskę na jej włosach. Megara spłonęła rumieńcem i zaraz zbladła. Nie śmiała podnieść głowy znad splatanych kwiatów.

— Śliczne masz ręce — powiedziała Safona.

— Dawno już, Safono, nie byłaś w tak łaskawym nastroju — odezwała się z wyrzutem Telesippa.

— Chciałabym, aby wszyscy byli szczęśliwi.

Gdzieś na górze niewidoczny pasterz grał na piszczałce smutną melodię miłosną, naiwną a czystą jak wiosenny gwizd ptaka.

— Słuchaj, Megaro, słuchajcie, jak on wdzięcznie gra. — Safona pogładziła szczupłe palce Megary.

W tej chwili rozległ się przeraźliwy ryk osła. Megara wybuchnęła śmiechem. Był to śmiech tak nagły, tak niesamowity, jak u szaleńca. Wprost rady sobie dać nie mogła. Zgięła się wpół strącając z kolan kwiaty i przyciskając ręce do brzucha. Safona dotknęła jej ramienia.

— Zachowujesz się jak handlarka ryb. Megaro, co z tobą?

Dziewczyna podniosła na Safonę oczy zalane łzami i parsknęła jej w twarz.

Ryk osła, żałosny, pomnożony echem, niósł się po całej okolicy, odbijał się o skały, wzmagał się łkaniem, jakby całe Mitylene było jedną wielką rozpaczą.

Telesippa i Filo siedziały nieruchome ze zdumienia. Nie poznawały Megary, która ze śmiechu przeszła w płacz. Ucichł ryk osła i słychać było tylko

szloch dziewczyny, którą uspokajały Telesippa i Filo. Safona stała przy ołtarzu, z trudem opanowując gniew i niepokój. Cały ranek wiosenny nadaremnie lśnił cudnymi barwami.

— Słońce jej zaszkodziło. Niebezpieczna to pora — powiedziała Filo do Safony.

U szczytu wzgórza ukazał się pasterz. Zbiegał po zboczu długimi krokami wymachując piszczałką. Znalazł się opodal ołtarza. Ujrzały, jak nadepnął nogą piękny, okazały hiacynt. Pobiegł dalej, zniknął im z oczu. Safona i dziewczęta patrzyły na leżący na ziemi, złamany kwiat.

10

Tak było nieprawdopodobne, by ona, Safona, mogła się zakochać w młodym żeglarzu, że nawet nie zwróciła uwagi, jak często go spotyka. Nie szukała przecież sposobności, po prostu bogowie wiedli go tam, gdzie ona szła.

Spotykała Faona w domu Larichosa. — Piękny jest twój przyjaciel — powiedziała do Larichosa chcąc mu zrobić przyjemność. Powiedziawszy zaś te słowa zadumała się. Była jakaś nieludzkość w urodzie Faona. Milczał tak intensywnie, jakby całe jego ciało było zrobione z milczenia. Nie chciał się nikomu podobać i ten, z którym rozmawiał, był mu w jakiś obrażający sposób obojętny.

I jakby Mitylene się zmniejszyła, tydzień nie minął, jak znowu spotkała przypadkiem Faona, tym razem przed świątynią. W świętym sadzie kwitły jabłonie i granaty. Woń kwiatów mieszała się z zapachem morza. Faon wyszedł zza kwitnącej jabłoni, jakby się wynurzył z obłoku.

Wymienili kilka słów o tym, że dzień jest piękny. Znaleźli się naprzeciw siebie i nagle straszliwa żałość ogarnęła Safonę. Śmierć stała w gaju jabłoni kwitnących. Niebo ziało jak przepaść.

Faon pochylił się ku Safonie i spytał, czemu tak pobladła. Odpowiedziała, że wciąż nie może po chorobie wrócić do sił. Lekki wiatr poruszył gałąź i osypał ich płatkami kwiatów. Safona usłyszała siebie mówiącą: — Posłucham rady Larichosa i wynajmę twój statek, Faonie. Może powietrze morskie dobrze mi zrobi.

— Kiedy chciałabyś jechać, Safono? — spytał rzeczowym tonem kupca załatwiającego interes.

Nagle pożałowała, że wymknęły jej się słowa, które mogły ją zawieść tam, dokąd nie pragnęła. To nie było szczere pragnienie, aby się powierzyć przypadkowi. Odczuła niechęć do zbyt pięknego przyjaciela Larichosa. Niechęć i nuda opanowały ją na samą myśl, że musiałaby dłużej przebywać z Faonem. Uśmiechnęła się najprzyjemniej i zapewniła, że skoro tylko obowiązki jej pozwolą, da mu znać, kiedy mogłaby jechać. Pożegnała się z nim pośpiesznie i odeszła najszybszymi krokami, na jakie przyzwoitość pozwalała. Jak człowiek, co wymknie się niebezpieczeństwu, z radością oddychała i patrzyła na świat.

Dom wydał jej się rozkosznym miejscem. Czuła się silna, zdrowa, młoda. Z apetytem siadła do stołu. Chwaliła potrawy, chwaliła panny. Z dawnym zapałem słuchała potem ich śpiewów. Sama śpiewała ochoczo. Gdy Megara,

odprowadziwszy ją do sypialni, całowała ją życząc dobrej nocy, Sofona przytrzymała ją za ręce.

— Zaczekaj! — Podeszła do skrzyni i wydobyła z niej lidyjską szkatułkę. Drżącymi palcami poczęła przebierać śród broszek, spinek, pierścieni i naramiennic. Nie mogąc znaleźć, czego szukała, wysypała zawartość na stół. Zawahała się króciutką chwilę. Czy nie zrobi przykrości Kleidzie ofiarowując Megarze tę bransoletkę? Dawniej, póki Kleida u niej przebywała, ilekroć po jakiejś chorobie wracała do zdrowia, prosiła matkę o szkatułkę z klejnotami. Lubiła nakładać na swoje szczupłe ręce i ramiona naramiennice i bransoletki, przepasywała głowę złotymi wstęgami. — Tyle już jej dałam. Nie powinna mieć do mnie żalu. Ostatecznie to wszystko moje. — Ujęła rękę Megary. Śliczna to była ręka, wąska, giętka i mocna, o długich, kształtnych palcach. Nałożyła na nią bez trudu zwoje złocistego węża. — Noś go szczęśliwie, kochana. — Przyłożyła rękę do swego policzka i chwilę trzymała spoglądając w oczy dziewczynie. Megara zarumieniła się i ucałowała ramię Safony. W wyrazistych oczach dziewczyny można było odczytać wiele zmiennych uczuć, prócz radości.

— Dlaczego zawsze czuję się winna wobec wszystkich? — dziwiła się w sobie Safona.

11

Megara marzyła nieraz, żeby pojechać do domu Safony w góry, gdzie poetka spędziła ongi lato z Attys. Kiedy więc usłyszała, że Ija się tam wybiera, pobiegła do jej pokoju z błaganiem, aby ją ze sobą zabrała. Ija nie tylko nie wzbraniała się, ale wręcz nakłaniała ją do wyjazdu, jakby się bała, że dziewczyna się rozmyśli. — Za dużo ślęczysz nad Homerem. Przejażdżka dobrze ci zrobi. Zmarniałaś ostatnio.

— A Safona?

Stara kobieta popatrzyła na Megarę z politowaniem. — Nie bój się, jakoś ją przekonam. Ubierz się ciepło, tam w górach będzie o wiele chłodniej.

Megara długo w noc nie mogła zasnąć. Sama nie zdawała sobie sprawy z tego, czego się spodziewała po zwiedzeniu owego miejsca. Obawiała się, że w ostatniej chwili Telesippa będzie się napierała, by im towarzyszyć. Tymczasem jej piękna towarzyszka zgoła inne żywiąc zamiary nie pokazała się nawet w jej pokoju.

I tak następnego ranka Megara wyjechała z Ią o godzinie świtu. Nieco później Safona wyszła z Filo w stronę portu, gdzie, jak oświadczyła, miała się spotkać ze swym bratem, Larichosem.

Słońce mocno już przygrzewało, gdy Megara z Ią zajechały przed bramę domu. Długo psy ujadały, nim wreszcie otworzono przybywającym.

— Ija? — zdumiał się stary człowiek. — No, to można nazwać niespodzianką. — Obrócił się w stronę domu i krzyknął: — Dina! Goście. — Po czym machnął ręką. — Zawsze zapominam, że ona niedosłyszy. Chodźcie. A stało się co?

— Co miało się stać?! Zwyczajnie przyjechaliśmy was odwiedzić.

— Niech i tak będzie. Ja nie ciekawy. Ot i Dina. Idzie do swoich koźląt, nawet nie spojrzy na nas. Jednak coś poczuła. Ona nie słyszy, ale za to czuje.

Nawet gdyby Ija nie była jej w drodze uprzedziła, Megara niechybnie rozpoznałaby w starej kobiecie siostrę Iji.

— Ija! Aleś ty się tłusta zrobiła. A cóż to za miła panna?! Dawnom tu już w tych stronach takiej twarzy nie widziała. Całkiem o siostrze, Ija, zapomniałaś! Safona obraziła się na nas. Tyle lat! Ukarała nas za tę złą dziewczynę, za Attys. Znielubiła nas i ten dom, i całą okolicę. A tu już ruina tego, co było. Jak tu było ślicznie! Łatamy co możemy, ale już sił nie ma.

Zaprowadziła ich do kuchni, biadając, że ma tylko kaszę jęczmienną i mleko. Megara pokrzepiwszy się nieco wymknęła się do ogrodu, zostawiając siostry pogrążone w rozpamiętywaniu dawnych czasów, umarłych krewnych i znajomych, rozżalone, wypominające sobie nieważne już krzywdy. Ogród był ogromny, wilgotny, zdziczały. Trudno się było przedrzeć przez plątaninę krzaków róż i jaśminów, laurów i cierni. Ptaki ulatywały spod nóg i uciekały do swoich gniazd w zaroślach lub wysoko w konarach drzew. Znać było gdzieniegdzie zarys dawnych ścieżek, pokrytych teraz bladą, zimową jeszcze trawą, igliwiem, zeschłymi liśćmi. Megara krążyła po ogrodzie jak we śnie, w którym rozpoznaje się elementy z codziennego życia, ale połączone z czymś całkowicie odmiennym, z czymś, co budzi grozę. Było to jakieś okrutne doświadczenie zobaczyć miejsce, gdzie kwitło szczęście ukochanej istoty, tak zdewastowane przez czas. Ten gąszcz zwycięskich roślin to był czas, to były lata, co upłynęły.

Przystanęła przed boczną bramką w murze odgradzającym ogród od lasu. Potężne, wysokie pnie rosnące w tej części ogrodu dotykały gałęziami koron swych leśnych siostrzyc. Dziko tu było i strasznie. Z ulgą usłyszała szukające jej głosy Iji i Diny.

— Megara, Megara! — wołała na nią Ija.

— Znowu pastuchy rzuciły tu zdechłego psa — krzyknęła Dina. — Śmierdzi, chodźcie stąd. Trzeba to będzie zakopać. Ach, cośmy mieli zeszłej wiosny! Wciąż nam to owca ginęła, to koza. Ci, co z okrętu zbiegli, tu się ukrywali. Słyszałyście o tym okręcie z Chios? Trzy razy obławę na nich urządzano. Prawdziwe bitwy tu się odbywały. Strach było wyjść po chrust do lasu. Okropność. Mówią, że jeszcze kilku się ukrywa, na szczęście nie koło nas, ale w bagnach koło Pyrry. A pamiętasz, Ija, ileśmy się strachu najadły wtedy, jak Safona musiała uciekać. Bogowie, ależ ludzie wtedy szaleli. Przeszło, minęło. Dziś młodzi tego słuchają jak historii z czasów wojny trojańskiej. Nie? — zwróciła się z uśmiechem do Megary.

Megara skinęła głową. Nie miała ochoty głośno krzyczeć w ucho głuchawej Diny, że zna na pamięć każdy wiersz Alkaiosa. Znajdowały się na szczycie pagórka.

— Tu lubiła Safona przebywać z pannami. Tu czytały, śpiewały. Patrz, dziecko, jaki piękny stąd widok. O to miejsce sama dbam.

Megara usiadła na kamiennej ławce, zwróconej ku wolnej przestrzeni, co płynęła jak rzeka niebieska między brzegami hen w dół, daleko, daleko. Z obu stron zstępowały ściany lasu, lśniły rude pnie, pnie liliowoszare i czarne, a nad nimi kłębiły się obłoki koron.

— Muszę tu wrócić sama, jak one odejdą — obiecała sobie Megara.

— Pamiętasz, Ija, tu, w małej grocie, bawiła się Kleida. Chodźcie, o, jeszcze jest mozaika, jaką ułożyła z kamyków potoku, i biały kamień, który zdo-

biła kwiatami. Jakież to było urocze dziecko. Sama się całymi dniami bawiła. Safona miała czas tylko dla Attys. Pannom się tu nudziło, a nasza Safona z dnia na dzień odwlekała powrót. Bała się, że tam, w mieście, utraci Attys. Wciąż wołała: „Attys, Anaktopria". Dotąd słyszę jej głos... Zimno ci? Co tak drżysz? — Chwyciła dziewczynę za rękę. — Przeziębisz się, Attys, chciałam powiedzieć: Megaro. Wracajmy do domu.

W kasztanowym lesie Megara czuła się na przemian Attys i Safoną. Swoją zazdrość dzieliła na dwa głosy. Dzieliła razem z Safoną jej szaleństwo, jej złudzenia. Ten, co kocha, nie może pojąć, by mógł być nie kochany. Nie może w to uwierzyć. W tym gaju, co zmienił się w las starych drzew, w puszczę dziką, chodziła Attys znudzona, zbuntowana, knująca zdradę. Megara czuła pewną subtelną rozkosz w knowaniu zemsty przez Attys. Tak jakby ona, Megara, stawała się tą, co potrafi zranić Safonę. Ale czemuż Attys chciała się zemścić, skoro była kochana? Dlaczego miłość Safony była dla niej czymś nieznośnym?

Megara położyła się pod pięknym kasztanem, oparła głowę na dłoni. Pusto tu było, puściusieńko. Słońce swobodnie przechadzało się siejąc złote plamy po zesłych liściach i po młodych źdźbłach trawy. W górze drobne, blade liście kasztanów nie przeszkadzały jeszcze słońcu przenikać między gałęziami.

Zapach ziemi, zapach powietrza odurzał. Megara patrzyła na mrówki krążące z pośpiechem to w tę, to w tamtą stronę i dźwigające swoje malutkie ciężary. Prędko, prędko. Dokąd one się tak śpieszą? — Nie lubiła mrówek. Było coś niepokojącego w ich zapobiegliwości i powadze.

Pod krzakiem lauru nieruchomo siedział czarny żuk. Patrzył na nią. Zauważyła to jego uważne patrzenie. Okropność. Jak to właściwie jest ze zwierzętami? Czy one tylko w bajkach myślą? Usiadła. Zerwała listeczek niepozorny, maluteńki. Wpatrzyła się w jego ząbeczki, w śliczność tajemną. Dlaczegoś taki śliczny, skoro nie przeznaczony do podziwiania. Po co?

Przygnębiające, zatrważające jest istnienie zwierząt, roślin, kamieni. Czy bogowie to wszystko wiedzą? Czy znają wszystkie ich tajemnice? Muszą znać. Matka Ziemia musi je znać. Może każde najmniejsze stworzenie ma jakieś własne Mojry?

Chora jestem. Po cóż o tym myśleć? Wstała i szła powoli między drzewami unikając gęstych zarośli. A chociaż słońce jasno świeciło, szła jak po omacku.

12

Telesippa poczekała, aż Safona zeszła nad brzeg morza. Chyba już nie wróci, chociaż z Safoną nigdy nie wiadomo. Wczoraj dwa razy wracała, aby dać jakieś polecenie Iji. „A może nie iść do Andromedy?" — zawahała się. Dom był taki cichy, inny jakiś niż zwykle. Przeszła raz jeszcze ścieżką pod murem. Zerwała stokrotkę i skubiąc płatek po płatku mówiła: iść, nie iść. Zobaczyła stroskaną twarz starego ogrodnika i zawstydziła się. — Ciepło dzisiaj — bąknęła mijając go. — Dzień dobry — odpowiedział surowo i poszedł z miotłą w to miejsce, gdzie przed chwilą stała.

— Pójdę — zdecydowała się i od razu ucieszyła się. — Właściwie dlaczego się zastanawiałam, przecież chcę tam iść.

Od dzieciństwa przywykła, że rodzice spełniali każde jej pragnienie. Jedna się im uchowała. W domu Safony Telesippa poddała się rygorom i znosiła je łatwo, gdyż była to nowość. Bawiło ją, że potrafi być posłuszna, bawiło ją uczenie się. Matka długo nie chciała się zgodzić na oddanie jej z domu, lubiła patrzeć na córkę, mieć ją przy sobie. Teraz przyjeżdżając z Erezos w odwiedziny, nie mogła wyjść ze zdumienia, jak dziewczyna z krnąbrnej i trudnej zrobiła się łagodna, czuła, uważna. Sama Safona ją chwaliła. Przyjemne to było dla matki i trochę nieprzyjemne. Telesippa nadal myślała jedynie o sobie i swoich przyjemnościach. Tyle że w czym innym znajdowała teraz przyjemność. Nauczyła się panować nad wyrazem twarzy, nad ruchami rąk. Pamiętała, by każdemu powiedzieć coś miłego, a nie zdawkowego. „Aha, a więc to tak się robi!" — napominała się. Często Safona stawiała ją za wzór Megarze. Megara milczała. Jakżeż łatwo być przyjemną, gdy się kogoś nie kocha.

Telesippa ostatnio dość już miała zabawy z Muzami, pragnęła czegoś nowego. Może również ulegała zmianie, niedostrzegalnej jeszcze dla nikogo oprócz starej Iji, jaką rodząca się miłość Safony do Faona wprowadzała w atmosferę domu.

Zastała Andromedę jeszcze w łóżku.

— Wy o świcie wstajecie u Safony. Ja to muszę się wyleżeć rano. Ładnie, żeś przyszła. Nie wierzyłam, że się odważysz. Podobasz mi się. A powiedziałaś, że tu idziesz? Nie, no oczywiście nie. Podejdź bliżej, nie bój się, nie zjem cię. Oglądasz moje starocie.

Thalamos Andromedy wbrew zwyczajowi przypominał raczej skarbiec jaki lub co najmniej skład towarów. Piękne skrzynie, kasety, wazy, misy, czary, posążki tłoczyły się po stołach i po kątach.

— Lubię te głupstwa a jeszcze więcej lubię samo kupowanie. Pasjami lubię. Ale to, co jest w tym pokoju, to dary kochanków. Jak nie mogę spać, to sobie przypominam, jak to było, kiedy mężczyźni się za mną oglądali. Dziś wyglądam jak rozgotowana kiełbasa.

— Nic podobnego — krzyknęła Telesippa.

— Słuchaj, Gorgo, ona mówi, że nie jestem podobna do rozgotowanej kiełbasy.

— Tego by nawet największy twój wróg, Andromedo, nie powiedział — wtrąciła żywo Telesippa. — Jesteś piękna i bardzo elegancka.

— Gorgo, słyszysz?! To dobre dziecko mówi, że jestem piękna i bardzo elegancka.

— Słyszę — powiedziała Gorgo bezbarwnym głosem.

Telesippie naprawdę podobała się Andromeda. Może dlatego także, że była czymś zakazanym. Ogromna, grubokoścista, zdawała się pochodzić od tytanów. Ija mówiła, że Andromeda była zdolna do wszystkiego.

— Czemu Safona mnie nie znosi? — spytała przyglądając się swoim paznokciom. — Czy wciąż jeszcze nie może nam wybaczyć, mnie i Gorgo, że Attys do nas uciekła? Wyobraź sobie, kochana, że Safona wywiozła ją w góry i kazała się żywić kasztanami. Biedaczka musiała cały dzień podziwiać! A tu gałązka, a tu trawka! Omdlewaj z ekstazy! I wciąż śpiewaj, graj, tańcz. Tego przecież żadna dziewczyna nie zniesie. Śmiejesz się?! Widzę, że mądre z ciebie dziecko. Gorgo, każ nam dać ciastek. I wina. Strasznie mi się dzisiaj chce pić. Co to ja chciałam powiedzieć? Aha! Safona szydzi ze mnie, że nie umiem fal-

dów koło nogi zgrabnie ułożyć. Straszy mnie, że moje pieśni sczezną wraz ze mną. Safona myśli, że ja się truję tym, co będzie po mojej śmierci. Pieśni?! Sama lubię posłuchać dobrej poezji. Nie jestem zawistna. Ładne są wierszyki Safony. Zawsze ją chwalę. Ale życie to jest u mnie i ze mną. He, he. Nie lecieliby tak ludzie do mnie. Każdy się tu dobrze czuje. Dobre winko? I jaka woda.

Telesippa wiedziała, że nie poezji szukano u Andromedy. Bogowie nie poskąpili jej zdrowia i humoru. Lubiła jeść, pić, śmiać się, opowiadać sprośne anegdoty i z lubością słuchała zwierzeń najmniej wybrednych. Pieśni jej były mdłe, ale opowiadać, o, to umiała znakomicie.

— Nie boisz się Safony? — spytała Andromeda mrużąc oczy.

— Boję się — roześmiała się Telesippa. — Ale dziś wybrała się na cały dzień na morze.

— Z kim?

— Z Filo.

— Ja nie o tym mówię. Filo! Filo się nie liczy.

— Wczoraj Larichos był u Safony. Pewnie więc z Larichosem. Mówili coś o nowym statku... Nie wiem zresztą. Nie pchałam się Safonie przed oczy. Wolałam, aby o mnie zapomniała. Jeszcze gotowa była wziąć mnie ze sobą. Dzisiaj nikogo tam nie ma. Ija pojechała z Megarą w góry, do tego starego domu.

— To świetnie. Masz czas. Cieszę się, że przyszłaś. Lubię patrzeć na ładną twarz. Wiesz, że jesteś ładna. Nikt ci o tym nie mówił?

— Matka — wymknęło się Telesippie i zawstydziła się.

— Ładnieś to powiedziała. Nie wstydź się. Ty pewnie myślisz, że przy mnie to już nie można zdradzić się niewinnością? Hm, moja kochana... Sprośnych żartów dość się nasłuchałam. Nie tęsknię za tym. Co ja bym dała, żeby usłyszeć, jak matka mnie łaje. Słyszysz? Nie chwali, ale łaje. — Westchnęła. — Gorgo, zaopiekuj się na chwilę naszym gościem, a ja się ubiorę. Odkąd się postarzałam, nie lubię się pokazywać goła. Niedługo będziecie czekały, już się wykąpałam. Ale teraz kąpiel mnie męczy, muszę odpocząć. Gorgo się ze mnie śmieje, że ja nawet po śnie muszę odpocząć. A to nie takie głupie, jakby się zdawało, odpocząć chwilę, kiedy się człowiek obudzi.

Andromeda nie spuszczała oczu z Telesippy .Przez cały czas myślała, czy warto zrobić kawał Safonie i odbić jej tę dziewczynę. A może zwrócić na nią uwagę Charaksosowi?

Tymczasem Gorgo wyprowadziła Telesippę do ogrodu. Przechadzały się jakiś czas w cieniu wielkich drzew.

— Przyjemnie tu u was — powiedziała dziewczyna zakłopotana milczeniem Gorgony.

Gorgo spojrzała dokoła i powiedziała cichym głosem. — Dawniej było bardzo przyjemnie. Teraz nie wiem już jak jest. Wszystko mi tu obmierzło. Chora jestem. Przepraszam, że ci to mówię. Nie mogę już.

— Gorgo? Czemu nie powiesz Andromedzie, żeś chora? Czy ona nie wie? Przecież... — chciała powiedzieć: kocha cię, ale coś ją wstrzymało.

— Andromeda śmieje się ze mnie. Wykpiwa mnie. Telesippo, nie powinnam tego mówić, ale nie znoszę Andromedy. Poświęciłam jej życie. Zrobiła ze mnie niewolnicę. Uciekaj stąd. Nie zauważysz, jak cię omota. Myślisz, że trzeba kupować ludzi, by z nich zrobić swoich niewolników? Nie, kochana. Można

ich mieć za darmo, jeśli nie są dość silni. Proszę cię, nie daj poznać po sobie, że ci coś mówiłam, ale nie przychodź tu więcej.

Telesippa pomyślała, czy też przypadkiem Gorgo nie mówi tego przez zazdrość! Ale wyglądała naprawdę na chorą. Oczy podkrążone, zapadłe skronie, sine wargi.

— Safona ma rację, kiedy wyraża się o mnie z pogardą. Sama siebie nie pojmuję, jak mogłam przenieść Andromedę nad Safonę. W młodości jest się szaloną i tak głupią.

— To dlaczego tu zostajesz?

— Nie mam dokąd iść. Wszyscy moi umarli. Za późno.

I tak dzień, po którym Telesippa tyle się spodziewała, upłynął jak dręczący sen. Na szczęście Andromeda wypiła sporo wina i nie zauważyła jej skrępowania. Chwili nie mogła usiedzieć w spokoju. Miotała się wiewając szafranowym peplosem jak płomieniem na wietrze. Opowiadała, opowiadała zabawnie, śmiesznie, gestykulując, naśladując głosy i ruchy ludzi, których wspominała. Chwaliła się dawnymi swymi romansami z tyranem Melanchrosem i Myrsilosem, przyjaźnią córki arystokraty Drakona, która wyszła za mąż za Pittakosa.

— Nie wierz Safonie — powtarzała kilka razy z pijackim uporem — tyrani byli bardzo eleganccy mężczyźni. Oczywiście nie Pittakos, z tym swoim brzuchem i nożyskami. Biedaczek był zanadto poczciwy. Cóż ten Alkaios nie wypisywał na niego. Bogowie! A kto miał rację? Dzisiaj go czczą jako mędrca, zbawcę ojczyzny. Myślę o Pittakosie oczywiście. Ja nie mam uprzedzeń. Gorgo, prawda, że nie mam? Sypiałam z każdym, kto mi się podobał. Tyran czy arystokrata. Powiedz mi, co za różnica w nocy? Ale o czym tu mówić. Minęło wszystko. Dziś mężczyźni przychodzą, bo dobrze się u mnie daje jeść. Tak, moja mała. Andromedy nikt nie zwiedzie. I nie mam pretensji. Nie kłócę się z bogami, żem się postarzała. Mówi się: młodość. Cóż ja się napłakałam za młodu! Wcześnie zaczęłam... płakać. Ale mi przeszło. Prawda, Gorgo? U nas to się nie płacze. Dobrze nam obu razem.

13

Safona wpatrywała się w morze, przewiana wiatrem, przeniknięta szafirem wód. Poddawała się sennemu i lubieżnemu zarazem ruchowi statku. „Tyle życia, ile powierzchni statku — myślała — zaraz za burtą śmierć."

Faon spytał: — O czym tak dumasz, Safono?

— O tym, że śmierć jest dokoła nas, ze wszystkich stron — zatoczyła ręką.

— Nie przywykłaś do morza, dlatego o tym myślisz. Na pewno zresztą jakiś delfin szczęśliwie by cię przewiózł na grzbiecie jak Ariona.

— A tobie nigdy nie przychodzi na myśl śmierć?

Faon przechylił w tył głowę na znak przeczenia i zaśmiał się tak serdecznie, aż rumieniec wystąpił pod opalenizną. Zaczerwienił się jak chłopak, gdy pierwszy raz usłyszy sprośny żart.

— Nie. Nigdy jakoś nie pomyślałem, za dobrze pływam. Zresztą, jak jest burza, tyle mam do roboty, że nie ma czasu na myślenie. — Odszedł na przód statku, a Safona znowu śledziła ruchy fal i szelest zamykających się barw-

nych otchłani. Czy to prawda, że tonący widzi całe swoje życie? Może i prawda, bo i bez tonięcia, a tylko gdy patrzyła na zwierające się i rozwierające wody, raz po raz wracały do niej chwile zapomniane, myśli, co już raz się przesunęły i przepadły. Dawnymi laty często płynęła do Mimnerwa do Smyrny, odwiedzała swoje przyjaciółki w Fokei, w Kladzomene, w Chios, w Kolofonie i Efezie, w Priene i w Milecie, gdzie poznała Thalesa i Anaxymandra.

A gdy oderwawszy wzrok od smug światła na powierzchni i od przenikających się barw spojrzała na pokład, ze zdumieniem stwierdziła, że płynie z Faonem i pod jego opieką. I prawie nie mogła sobie przypomnieć, jak do tego doszło, skąd się tu wzięła i czy naprawdę tego mogła zapragnąć. Chyba tak, bo od stóp do głów czuła, że żyje. Czuły to jej ręce i nogi, i pierś, i wnętrzności, i oczy, i usta. I to było czymś więcej niż radością. Odetchnęła głęboko raz, drugi i trzeci. Jakżeż smakowite jest powietrze morskie. W grzbiecie fali pod słońce zobaczyła fioletowy cień ryby i srebrzyste kreski małych rybek. Wychyliła się za burtę i szepnęła ku nim: — Ach, jak dobrze jest płynąć.

Wielki, piękny Faon łaje chłopaka i woła do Safony: — Strasznie jestem głodny.

Siedzi naprzeciw niej na zwoju lin i gryzie jęczmienny placek z miodem. Miód kapie mu na ręce, spływa strużką po brodzie. Śmiejąc się gniewnie zlizuje miód z brody i z palców.

Safona nie ma ochoty jeść, ale przez grzeczność bierze mały placek i zaczyna go gryźć. — Prawda, jakie dobre — niecierpliwi się ochoczo Faon i czeka, żeby przytaknęła. — Dobre — przyznaje Safona, nie wiadomo dlaczego nagle zawstydzona. Faon łakomie chwyta zębami nowy placek i odgryza potężny kęs. Żuje z powagą i znowu oczy mu błyszczą, cały jest prześwietlony jakimś śmiechem, zdrowiem doskonałym. Aż bije od niego radość młodości. Oczy rwie jego piękność. Jest piękny, nawet gdy je.

— Z Erezos mąkę dostałem. Z twojego Erezos, Safono. Matka upiekła te placki. Ona świetnie gotuje. A jakie ciastka z sezamem piecze!

Mówili o różnych potrawach, o winach, o miodzie. Safona wspomniała, że kiedyś najbardziej smakował jej miód z Tarentu.

— Nie znam Wielkiej Grecji — powiedział oblizując palce.

— Tamtejszy miód jest chyba najbliższy ambrozji.

Faon skinął głową, jakby smak ambrozji był mu znany.

— Chcę się wybrać do Syrakuz, Sybaris. Mówią, że tam wielkie bogactwo i piękne kobiety. Kiedy tam byłaś, Safono?

— Dawno już — pokiwała głową. Nie wiedziała, co było gorsze: czy że Faon chce opuścić Lesbos, czy że minęło już dobrych trzydzieści lat, kiedy tam była. — Jeszcze ciebie, Faonie, na świecie nie było — dodała szorstko.

Podniósł brew. — Nie mogę sobie wyobrazić, jak wtedy wyglądał świat. To coś jak Pola Elizejskie, po których błąkają się smutne cienie we mgle.

Uśmiechnęła się z wysiłkiem i zatrzymała uśmiech na twarzy, uniosła w górę brodę, aby nie było widać zwiotczałych mięśni szyi, ukryła ręce pokryte brązowymi plamami w fałdach płaszcza.

— Czy to prawda, Safono, że w Sybaris kobiety chodzą piękniej ubrane na codzień niż u nas w największe święto?

— Nie wiem, czy piękniej, na pewno bogaciej, ozdobniej. Nawet dzieci cho-

dzą w purpurze i wplatają złote nici we włosy, a żołnierze zarzucają na zbroję szafranowego koloru płaszcze z wełny miletyńskiej. Trzymają karły jak w Egipcie. Dawniej kobiety cieszyły się tam wolnością prawie jak u nas. Od czasu jak Periander w Koryncie zaczął się troszczyć o cnotę kobiet, to i w Syrakuzach już tylko hetery korynckie pokazują się w klejnotach i haftowanych sukniach. Wiesz, Syrakuzy to kolonia Koryntu?

— Mhm — mruknął dogryzając placek.

— Stokroć jednak wolę Mitylene niż Syrakuzy czy Sybaris, chociaż tam każda wieczerza jest ucztą wymyślną. Jakie tam pieśni, tańce! W Sybaris tak dbają ludzie o swój sen, że nie wolno trzymać w obrębie miasta koguta, aby przypadkiem nie obudził pianiem śpiochów.

Faon cmoknął z podziwu i przymrużywszy oczy wyciągnął ku niej głowę jak ptak. — To cudowne, że cię spotkałem. Umiesz opowiadać, a ja strasznie lubię słuchać. Dziwna z ciebie kobieta. Chwilami zdaje mi się, że boginię wiozę na moim statku.

— Tylko poetkę wieziesz. Wracajmy już, Faonie.

14

Megara spotkała przypadkiem Mnasidikosa, gdy wracała od Kleidy. Szli jakiś czas w milczeniu. Przystanęli w cieniu starej oliwki.

— Czemu mnie unikasz? — spytał żartobliwym głosem. — Kiedy wreszcie się pobierzemy? Umówione było, że z początkiem Gamelionu... — Pochwycił ją za rękę i patrzył na nią wesołymi, okrągłymi oczami. — Dość się już nagrałaś na kitharze, dość się naigrałaś u Brzyduli.

— Nie mów tak o Safonie.

— Przepraszam, nie będę jej tak nazywał...

— Mnasidiku?

— Co, ptaszku?

— Czy ty się kiedy kochałeś?

Mnasidikos, kupiec roztropny, spojrzał na nią z rozbawieniem.

— Jesteś najsłodszą dziewczyną na Lesbos.

— To nie jest odpowiedź.

— Najlepsza odpowiedź, jaka mi przychodzi na myśl. Po ślubie będziemy mieli czas o tym mówić.

— Będziesz się wtedy zwierzał, ile zyskałeś, ile straciłeś na sprzedaży wina.

— Nie bój się, nie będziesz się ze mną nudziła. — Przymrużył oczy i odsunął się od niej, aby się jej lepiej przyjrzeć. — Ładna z ciebie dziewczyna — rzekł powoli. Zbliżył się do niej i niemal przyparł ją do pnia oliwki. Poczuła twarde jego biodro na swoim biodrze. — A więc z boku tego syn mi się urodzi — szepnął.

Megara odwróciła twarz. Chciało jej się śmiać i płakać. Minęła króciutka chwila, tyle, ile starczy, by zatrzasnąć drzwi.

— Niech będzie, jak chcesz i jak życzą sobie moi rodzice.

— Chwała Herze.

— Odwiedź mego ojca i niech się już stanie jak najprędzej.

15

W ciągu godzin spędzonych na morzu Safona zapomniała o istnieniu domu, o istnieniu swoich towarzyszek, zapomniała nawet o sobie. A chociaż Faon nie zbliżył się do niej nawet na odległość wyciągniętej ręki, całe jej ciało omdlewało ze znużenia, jakby padła łupem jego młodości.

Słońce jeszcze nie zaszło, kiedy się położyła, i zaraz łóżko drgnęło, zakołysało się jak statek pod naporem fal. „Śmiałby się ze mnie" — pomyślała wtulając twarz w poduszkę. Pod powiekami przesunęły się wibrujące kręgi świetlne; podnosiły się w górę, opadały rozpryskując się na białe kropelki. — Nie wiem — powiedziała sennym głosem przewracając się na drugi bok. Jeszcze dosłyszała te słowa „nie wiem", jeszcze się zdziwiła, dlaczego je powiedziała, i zaraz zapadła w sen. Nie obudziły jej głosy Iji, Megary i Telesippy. Ta ostatnia doczekać się nie mogła powrotu przyjaciółki. Tyle jej miała do powiedzenia.

— Cicho, cicho — błagała Ija.

Safona obudziła się nazajutrz bardzo późno i znowu zdziwiła się, że wszystkie przedmioty w pokoju znajdują się na miejscu, że te same co zawsze dochodzą ją odgłosy domu. „Tak będzie i po mojej śmierci. Jakiś czas przynajmniej. Wczoraj coś się skończyło, coś się zaczęło, a tu oprócz mnie nikt nie jest tego świadomy."

Przypatrywała się rękom swoim. Stare to już były ręce. Jak to Kleida powiedziała?! „Wolałabym, abyś była manikurzystką." Jakżeż to już się wydaje dawno, kiedy to powiedziała.

Safona położyła się na wznak, z rękami splecionymi pod głową. Na suficie odbity blask słońca wydłużał się srebrnymi zygzakami i złamany na ścianie chwiał się jak złamana girlanda. Zapatrzyła się w te smugi światła. Coś się jej przypomniało, najpierw napłynęło uczucie a potem zobaczyła las w górach, schlastany światłem księżyca. Był to widok w przyjemny sposób groźny. Uciekała z Mitylene. Zawsze, gdy była razem z Larichosem, czuła się szczęśliwa, w niemęczący sposób szczęśliwa. — Selene — szepnęła. I to, co ją nęciło i przyciągało silniej niż wszystkie radości świata, powstanie pieśni, zaczęło zszeptywać się w niej i nagle zabłysło jak pąk z obsłonek i było obecne.

Endymion leżał z głową na podgiętym ramieniu. Światło księżyca oświetlało śpiącego i część groty. Nigdy nie widziała piękniejszego młodzieńca. Selene pochyla się nad nim. Ach, móc patrzyć na niego, cieszyć się nim bezkarnie. Sprowadzi na niego wieczny sen i zatrzyma młodość. Co noc zstępować będzie na górę Latmos i odwiedzać w grocie śpiącego pasterza.

16

Safona pisząc poemat o kochanku Selene widziała Faona w postaci uśpionego pasterza. Ale nie był to Faon żeglarz, o tym prawie nie myślała. Jego młodość wróciła jej siły. „Niepotrzebny mi młody kochanek, sama chcę się czuć młoda" — mówiła sobie.

Łudziła się, że uda jej się rozstać z Faonem tak łatwo, jak rozstawała się z ukończoną pieśnią.

Człowiek wynajduje sobie wiele sposobów, by się ustrzec przed cierpieniem. Faon żywy wydawał jej się postacią trochę żenującą, trochę śmieszną. Taki pewny siebie! Taki sobą zachwycony! Nie pomogą olejki, jakimi się namaszcza. Czuć go dziegciem i czosnkiem. Brr. Niech upaja dziewki portowe tymi zapachami. Niech się przechwala przed kim chce.

Nie raz, nie dwa przydarzyło się Safonie, że lekkomyślnie zachwyciła się kimś. Po prostu było jakoś pięknie na świecie i zachwyt był w niej. Gotowa była ze żmiją rozmawiać i pieścić kamienie. Oczywiście zawsze był jakiś mężczyzna, jakaś dziewczyna i zawiązywała się miłość, przyjaźń, a na drugi już dzień zachwyt cichł a zostawali ludzie, z którymi nie bardzo wiedziała co począć. Sama największe kłopoty na siebie ściągała. Wstydziła się, złościła na nich, na siebie. Nie rozumieli, nie mogli pojąć, że dla niej przestali istnieć, a właściwie nigdy nie byli kochani, pożądani. Przecież nie można wlec przez całe życie miłosnych zabaw z każdym, z którym się miło spędziło popołudnie czy choćby całą wiosnę. Przecież nawet ci, przez których szaleliśmy i cierpieli, w końcu zostają zapomniani i bezboleśnie przestają istnieć. „Tęsknię i szaleję" — ileż razy w różnych formach to pisała, prawdziwie za każdym razem. Teraz pamiętała siebie tęskniącą i szalejącą, nie tych, z powodu których miłośnie cierpiała. Gdyby musiało się współżyć do końca życia z każdym, kiedyś nam miłym, przecież życie zmieniłoby się w torturę i udrękę nie do zniesienia.

— Może zjesz coś wreszcie, Safono. Jakżeż tak można! Zlituj się — powiedziała Megara stając na progu.

— Skończyłam poemat o Endymionie. Wiem, że byłam okropna dla ciebie, dla wszystkich. Nie gniewaj się na mnie. Zobaczysz, jaka teraz będę przyjemna. Rozpogódź się, Megaro. Nie wierzysz?

— Wierzę — uśmiechnęła się kącikiem ust dziewczyna. — Nie potrzebuję zresztą wierzyć. Widzę. — Głos jej się zawahał w pół słowa i zacichł w westchnieniu.

— Lubię cię, Megaro, bo ty wszystko widzisz, ale oczywiście nie tylko dlatego cię lubię — dodała pospiesznie, zobaczywszy, jak tężeje na twarzy dziewczyny uśmiech. — No, co tak stoisz jak posłaniec, co ma niedobrą nowinę powiedzieć, a lęka się.

Megara podeszła lekkim krokiem do Safony, uklękła i położyła głowę na jej kolanach. Bała się, że twarz ją zdradzi, że nie potrafi ukryć dłużej swoich uczuć. Ta najcichsza z uczennic i towarzyszek poetki nie miała namiętnej natury, która kazała Attys zerwać brutalnie z Safoną, opuścić ją i zrobić skandal na całą Mitylenę. Ale i ona nie mogła dłużej wytrzymać. Cierpiała nieznośnie, tak jak cierpiała Kleida, że pozbawiona jest własnego życia.

Jakżeż dumna i szczęśliwa była z niej dziewczyna, gdy przybyła do wspaniałego domu Safony, przybytku Muz, i gdy wespół z innymi towarzyszkami chłonęła uroki życia promieniującego pełnią sławy najdoskonalszej poetki. Każdy tryumf Safony był jej tryumfem, każdy dar, jaki Safona otrzymywała od wielbicieli, cieszył ją, jakby to ona sama go dostała. Kochała pieśni Safony, jej słodki uśmiech, jej melodyjny głos. Gdy Safona zachwycała się różą rozkwitłą czy kolorem morza, Megarę przenikała wdzięczność dla róży, dla morza. Wystarczało jej, że Safona żyje. To, że tamta istniała, było dla niej najważniejsze. Sama żyła przez nią. Jak w słońcu pławiła się w tym istnieniu najdoskonalszym, najbardziej udanym, najważniejszym. Zachwycać się każ-

dym powiedzeniem Safony, chwalić Safonę stało się potrzebą, nawykiem, trującym nałogiem. Czy nie jest w porządku świata, że dzieci dumne są ze sławy ojca, a żona żyje powodzeniem męża? Czyż każdy sławny wódz, każdy król, każdy poeta nie ma swoich wielbicieli, swego dworu, oddanych sobie ludzi, którzy uczestniczą w sławie? To ci wielcy żyją za nas, biorą na siebie trud bohaterstwa. Tłumaczyła to wielekroć Kleidzie, gdy ta zwierzała się jej ze swoich uczuć i smutków. A oto powoli, dzień za dniem, ona sama traciła dawną zdolność życia przez Safonę. Prysł czar. Była przecież wolnym człowiekiem, a buntowała się jak niewolnica.

Nie mogła dłużej wytrzymać w domu Safony. Musiała odejść. A równocześnie nie wyobrażała sobie życia bez tego upojenia, do jakiego przez te długie trzy lata przywykła. Kiedy zeszłego roku latem pojechała do domu rodziców, po pierwszej radości powitania, po objęciu w posiadanie z powrotem swego rodzinnego domu zaczęły ją dręczyć nuda i czczość. Cieszono się nią, obdarzano, psuto i pieszczono, chwalono, a ona umierała ze smutku. Brakowało jej atmosfery saficznej jak słodkiej trucizny. Tam, w kręgu rodzinnym, brakło ceremoniału, brakło słowa przeistaczającego, utrwalającego. Tu zapach róży trwał dłużej, najmniejsza gałązka była dostrzeżona, wskazana innym, istniała w istnieniu zwielokrotnionym. Wymieniano spojrzenia, gdy ptak śpiewał, gdy na drodze nadmorskiej ukazywała się jakaś wdzięczna postać. Ptak im wszystkim śpiewał, przechodzień dla nich wszystkich mijał, by trwać. Cokolwiek się zdarzało, stawało się ważne, bo dostrzegane, powtarzane, wspominane. Poezja się działa między nimi, na ich oczach, w ich oczach, w ich uwadze. Mnożył się świat, rozszerzał, pogłębiał. W domu Safony nic nie przepadało, kropla rosy na płatku róży, czyjś uśmiech, gest, czyjeś wejście. Stwarzano piękno — z niczego.

Miłość i piękno wymagają czasu. W domu Safony więcej było czasu niż gdziekolwiek indziej na świecie. Safona nauczyła je stwarzać chwile, słyszeć ciszę, nauczyła je być.

Każda rodzina ma swoje sekretne zwyczaje, co innego ją wzrusza, śmieszy, smuci, ma swój własny język, swoje ulubione słowa i potrawy, drobne zwyczaje. Safona uczyniła z tego wielką sztukę życia, obudziwszy w nich świadomość, nauczywszy spostrzegania, pamiętania. Wtajemniczyła je w sztukę patrzenia i słuchania, nie tylko w muzykę, śpiew, poezję. U niej spojrzenie bywało nagrodą najwyższą, pieszczotą wyrafinowaną. Milczenie stawało się tak wymowne, jak krzyk.

A całe to dzianie się poezji zwielokrotniało się, gdy zjawiała się wśród nich Safona. Wtedy prześcigiwały się nawzajem nie tylko w trafnym słowie, w elegancji gestu, w ułożeniu fałdów sukni. Jej obecność dodawała im sił, by wytrwać w tej niewoli doskonałości i piękna.

Ale to była trudna, męcząca forma istnienia, ta tyrania doskonałości. Megara nie miała już sił, pragnęła zwyczajnego życia, a równocześnie rozpaczała, że przyjdzie się jej wyrzec tej udręki jedynej.

Safona, zmęczona całodzienną pracą i wszystkimi poprzednimi dniami, kiedy nie odrywała się od poematu, pozwalała błądzić myślom po rozległych przestrzeniach swego życia, nie przestając roztargnioną ręką gładzić bujnych splotów Megary. Przywykła do tej cichej dziewczyny, dobrze się czuła w jej obecności.

— Megaro, chyba masz gorączkę — dotknęła końcami palców jej czoła.

Megara poruszyła przecząco głową. — Nie, to nie gorączka, Safono. Napisałam hymn do Afrodyty. Nie wiem, czy mogłabym... Chciałam ci przeczytać.

Ręka Safony znieruchomiała. Biedna Megara wybrała najnieodpowiedniejszą chwilę na swoją propozycję. Jeśli coś mogło być dla Safony przykre, to czyjaś poezja, w tej chwili, kiedy jeszcze szumiały w niej słowa i rytmy własnego poematu.

— Jutro przeczytamy, dobrze? Cieszę się, moja miła. Nie wiedziałam, że byłaś taka pilna.

Słowo p i l n a ugodziło Megarę. To był wyrok. Nigdy Safona nie użyła tego określenia, gdy wspominała Gyrinnę, Timas, Mnasidikę, Praxinoę, Kydro. One były lotne, delikatne, wdzięczne, wzniosłe lub tkliwe. Z trudem przełknęła ślinę (jakżeż bała się rozpłakać!) i zmuszając się do uśmiechu powiedziała: — Najwyższy czas na kolację. Niesposób żyć samą poezją, nawet najdoskonalszą.

— Głodna jestem. To prawda. Czuję, że ze smakiem dziś zjem. Powiedz, że za chwilę przyjdę.

Megara spojrzała na Safonę bokiem oczu. Niemal była piękna w tej chwili.

— Czyś ty jeszcze wyrosła, czy zeszczuplała — zawołała Safona za odchodzącą dziewczyną.

Megara od tygodni męczyła się rozmyślaniem, w jaki sposób przygotuje Safonę do wiadomości o swoim odejściu. Przeżyła w wyobraźni tyle różnych wersji, ułożyła piękne przemówienia, podziękowania, a oto nagle usłyszała siebie mówiącą: — Będą musiała się z tobą, Safono, niebawem pożegnać. Wracam do matki. Mają mnie wydać za mąż.

— Ty wychodzisz za mąż?

— Zdarza się to dziewczętom w moim wieku.

— Megaro! Jak ty mówisz! Co się z tobą stało? — Pobiegła ku niej i z gwałtownością niezwykłą chwyciła ją za łokieć. — Opuszczasz mnie? Właśnie kiedy najbardziej cię potrzebuję. Tak nagle. Jak po kryjomu. Uknułaś to, Megaro. Jak mogłaś, jak mogłaś? — zbielałą twarzą, pałającymi oczami, całą sobą pytała. — Kto to? — wyszeptała.

— Mnasidikos.

— Jak to, za tego hałaśliwego grubianina! Każdy byłby lepszy niż on.

— Każdy byłby zły, Safono — powiedziała spokojnym głosem.

— Megaro! Zdumiewasz mnie. Czyżbyś mnie znienawidziła? Mścisz się na mnie. Karzesz mnie. O bogowie! I to właśnie spotkało mnie dziś, kiedy czułam się taka szczęśliwa. Zepsułaś mi taki piękny dzień. Idź już. Zostaw mnie. — Popchnęła ją z pasją i zaraz przerażona dopadła szukając jej ręki. — Przebacz. Wróć, kochana.

— Nie mogę teraz. Ja także, Safono, jestem człowiekiem. Nigdy mnie nie kochałaś. Nie zaprzeczaj. Wiesz najlepiej. Czy można być zazdrosną o kogoś, kogo się nie kochało?

Safona przymknęła oczy, westchnęła i powiedziała powoli: — Okazuje się, że można.

— Jakaś ty okrutna — zdumiała się Megara.

— Nie ja. Życie jest okrutne. A ty... kochasz tego Mnasidikosa?

— Nie pytaj, Safono.

— Czyż naprawdę tak mnie nienawidzisz?!

— Nie wiem sama, co czuję. Zbyt długo czekałam, zbyt długo łudziłam się, że mnie pokochasz.

— Czy myślisz, że światła słonecznego nie ma i w cieniu? Nie rozstawajmy się w gniewie — rzekła cicho Safona. — Nie przystoi to w tym przybytku Muz. Bo to jest naprawdę przybytek Muz, moja Megaro. Nie łatwo sprostać ich wymaganiom. To trudne. Wiem. Nawet moja jedyna córka nie wybaczyła mi, że tyle z siebie poświęcam poezji. Attys zdradziła mnie dla wulgarnej Andromedy. Odeszły te, które kochałam, i te, które były mi miłe. Zwykła kolej rzeczy. Niedługo mnie nie stanie. A ty będziesz przy boku męża, otoczona dziećmi, zażywała radości życia.

— Safono! — jęknęła Megara i płacząc rzuciła się do nóg jej obejmując i całując kolana. — Ciebie jedną kocham.

— I może się okazać, że miałaś rację — zażartowała Safona. Dość już miała wzruszeń i łez. Ileż to już razy podobne sceny przeżywała. Podniosła ją, całując i pocieszając. — Idź, miła, trzeba się pięknie ubrać i ustroić kwiatami.

Megara szukała złotego węża. Przetrząsała prześcieradła, poduszki. Bransoletka przepadła. Nadaremnie przeszukała wszystkie skrzynie i kasetki. Zaglądała do amfor i waz, do pucharów. Znalazła kilka migdałów, igły, zeschłe róże. — Co się ze mną dzieje? — Stanęła na środku pokoju, stropiona, zafrasowana. Safona niechybnie zauważy, że nie mam bransolety. Nie miała już sił dłużej szukać, a wiedziała, że złoty wąż musi gdzieś się znajdować tu blisko. Może pod ręką. Przymknęła oczy, starając się odtworzyć wszystkie czynności. Pobiegła do łazienki, obejrzała wszystkie kąty. Nie było go.

17

Prawie ćwierć wieku temu Safona opisała swoje cierpienia, gdy Agalla, niepomna na słodycz ich wspólnego życia, obróciła swoje serce w stronę młodzieńca.

Szczęścia bogów doświadcza ów mężczyzna,
który naprzeciw ciebie usiadł, blisko
i pije słów twych słodycz i twój oddech, w oczarowaniu.

Śmiechem swym dźwięcznym budzisz w nim pragnienie,
lecz w piersi mej drży serce pełne lęku,
i gdy na ciebie patrzę, głosu z krtani dobyć nie mogę.

Na języku zamiera słowo, dreszcz przenika
nagle ciało, to znowu płomień je ogarnia
i raz ciemno mi w oczach, to znów słyszę w uszach szum przejmujący.

Zimnym potem oblana, drżąca, zalękniona,
bledną nagle jak zwiędła, poszarzała trawa,
i niewiele brakuje, a pewnie za chwilę padnę zemdlona.

(tł. *Janina Brzostowska*)

Czyż oszalałam? — pytała siebie Safona. — Przecież nigdy nie kochałam Megary. Nudziły mnie jej gwałtowne uniesienia, milczące wyrzuty. Czy można być zazdrosnym o kogoś, kogo się nie kocha?

Megara pytając o to Safonę spodziewała się, wbrew nadziei, że Safona wykrzyknie: „Przecież cię kocham, Megaro!".

Cóż by te słowa mogły zmienić?! A jednak zdawało się Megarze, że wyrzekłaby się wielu pociech i niejednej radości właśnie za to jedno słowo z ust Safony: kocham. Lecz Safona, aczkolwiek wielkoduszna i hojna, rozdająca najcenniejsze i najulubieńsze klejnoty a nawet książki, łatwo przebaczająca, gotowa noc spędzić przy chorym, nie szczędząc sił dla dobra miłych sobie, nigdy nie wypowiedziała słowa większego, silniejszego od swych uczuć.

Safona nie należała do tych, co się zwierzają. Aż dziw, jak umiała obchodzić się bez słów. Tylko w pieśniach swoich nic nie zatajała. Kto chciał czytać, kto chciał słuchać pieśni, miał ją całą. Zawierzała się pieśni.

Megara, zanim przyjechała z Methymny do Mitylene, znała pieśni Safony, umiała wiele z nich na pamięć. Ale tak samo znała pieśni Alkaiosa i innych poetów. Dopiero kiedy zakochała się w Safonie, zaczęła ją na nowo czytać. Nie dla piękna melodii wiersza. Dręczona zazdrością o tych szczęśliwszych, a przede wszystkim o Attys, tropiła każde słowo, głoskę każdą i przyswoiła je sobie do tego stopnia, że stały się one tkanką jej serca, ku wielkiej jej udręce i przeraźliwej wyrazistości własnej klęski. Ale czegóż zakochani nie robią, by się dręczyć.

Naprowadzała Safonę na rozmowy o Attys. Safona mówiła o wszystkim, tylko nie o tamtej, złej, niewiernej, nie o swojej do niej miłości.

18

Telesippa pół nocy przeszeptała z Megarą. Nie mogła sobie darować takiej sposobności, uwielbiała nocne rozmowy, zwierzenia. Była to świetna zabawa. Prawda nocy jest inna niż prawda dnia. Megara za dnia była powściągliwa w słowach. Raczej unikała niż szukała jej towarzystwa. Tej nocy szepcąc i wzdychając zwierzała się nie tylko swej młodszej przyjaciółce, ale i sobie samej. „Powiedz mi wszystko o twoim Mnasidiku!" — nalegała Telesippa. Biedna Megara wysnuwała na użytek nocy opowieść miłosną z małoznaczących rozmów, z kilku spotkań i pocałunków, z dawnych zabaw, znali się bowiem z Mnasidikiem od dziecka.

Telesippa znała dobrze skromną prawdę, Mnasidikos był rozsądnym kupcem, lubił dobrze zjeść, wypić, należał do bywalców w domu Andromedy. Skromna prawda, ale od czegóż jest się przyjaciółką?! Zachęcała Megarę do zwierzeń zmyślonych, schlebiając, niby zazdroszcząc. Nawet rozsądny kupiec może popaść w szał miłosny. Tak przecie oszalał na stare lata Charaksos dla tej swojej egipskiej hetery. Mnasidikos nie szalał.

Megara mówiąc o Mnasidiku łączyła swoje przeżycia i uczucia dla Safony z jego imieniem. Był to wybieg i smutna pociecha. Nawet w godzinie zwierzeń nie zdradziłaby się przed przyjaciółką ze swojej klęski. Obie wiedziały o sobie wszystko lub prawie wszystko. Udawały, że łączy je obie przyjaźń, że są sobie najbliższe i że to właśnie jest dla każdej z nich najważniejsze.

Może zresztą istotnie były sobie bliższe, niż przypuszczały, i to, co każda z nich brała za kłamstwo, było prawdą. Były prawie w tym samym wieku, Telesippa o rok tylko młodsza. Udawały, że kryją się przed Safoną ze swoją przyjaźnią. Gdy rozmawiały o Safonie, to Safona była zazdrosna i trzymała je w niewoli swoich uczuć, Safona była tą śmieszną, biedną, niekochaną.

— Wstawaj. Już czas — powiedziała Ija.

— Nie śpię. Nie mogłam tej nocy usnąć. Pamiętasz, jak przyjechałam trzy lata temu?

— Pewnie, że pamiętam, od czegóż ja jestem, jak nie od pamiętania.

— Suszyła się bielizna. W ogrodzie, w sadzie, na dziedzińcu. Dziwny widok na przywitanie.

— No cóż. Korzystaliśmy z tego, że Safona wyjechała na wesele, robiłam wielkie pranie, wielkie porządki. Byłaś bardzo rozczarowana, że musiałaś ze mną spędzić tych pięć czy sześć dni i że nie było w domu Safony. — Ziewnęła i przetarła oczy wierzchem dłoni.

— Chyba nigdy tu już nie wrócę — powiedziała Megara. Podniosła się z łóżka i z tą chwilą odeszły od niej wszystkie koszmary nocy. Pragnęła jak najprędzej wyjść z tego domu. Nie odczuwała nic. Ogarnęła spojrzeniem pokój. To już nie był jej pokój. Te same, co przedtem, sprzęty, te same ściany. Martwe. Opuszczone. Aż strach patrzeć. Z niezwykłą dokładnością wykonywała wszystkie ruchy, tak jak się uważa, aby kogoś nie obudzić. Jeszcze zapiąć spinkę, jeszcze związać wstążkę. Jej osobista niewolnica, Elato, z zaspanymi oczami i jakimś dziwnie zwiędłym uśmieszkiem czekała w sieni od strony dziedzińca, przy tobołkach. Jeszcze dobre słowo dla Iji, dla Nikosa i oto przeszła przez próg domu Safony. Już. Zdziwiła się temu łatwemu j u ż. Aż wydało jej się to śmieszne. „I właściwie dlaczego tak długo się tu męczyłam? Trzeba było dawno wrócić do matki.“

19

Południe. Niebo białe od żaru słońca. W doskonałej nieruchomości stoją drzewa, wydane na pastwę skwaru. Spopielały trawy w dolinach i na górach. Róże przy domach więdną w omdleniu i kładą się na cierniach łodyg. W strumieniach, od dawna niemych i wyschłych do dna, rozprażone kamienie buchają gorącem. W grotach kryją się trzody. Pasterze, powaleni snem, śpią w pozach ludzi pomordowanych. Drzemią i zwierzęta, przeczekując niebezpieczną porę dnia. Żaden ptak nie odzywa się w lasach. Jedynie cykady grają zawzięcie, wzmagając szaleństwo południowej godziny. Powietrze nad martwą ziemią ma gęstość oliwy. Tyle przestrzeni morskich dokoła Lesbos, ale i wiatry usnęły. Najlżejszy zefir nie muśnie skał, drzew ani czoła ludzkiego.

Hadryady, nimfy, oready szukały ochłody w górach przy źródełkach nie znanych nawet pasterzom. Ciężka cisza leży nad światem. Hamadryady wstrzymują oddech, podnoszą omdlałe powieki, gdy dojdzie je najdelikatniejszy z szelestów. Serce drży w piersiach z lęku, drży i z oczekiwania. Zadrżał tamaryszek, wionęła woń oryganu, czmychnęła pośpiesznie żółtym zygzakiem jaszczurka i oto klaskając kopytami po skale wpada ze śmiechem jurny Pan,

bóg południowej godziny. Pierzchają na wszystkie strony drżące nimfy, wiotkie hamadryady, zaczajają się w najgęstszych, kłujących zaroślach oready. Klaszczą kopyta, rozlega się śmiech i nagle zamiera. Cisza. Dopadł Pan nimfę.

Poruszyli się śpiący w grotach przy trzodzie pasterze. Zsyłał im bóg sny niespokojne. Zadrgały pinie na górze Brisa i dęby na lesbijskim Olimpie. Zaszeleściły trzciny w zalewiskach koło Pyrrhy i koło Hiery. Lekka marszczka powstała wokół przylądka, rozkołysały się lekko fale wokół Sigrium.

Śpi cała Lesbos. Milczą żarna i kuźnie. Nawet osły wyprzężone z kieratu cicho dyszą w cieniu rozłożystych fig.

W grocie nimf, wypełnionej zielonym światłem, spoczywa na mchu młodzieniec. Nieskazitelnie piękne jest jego ciało. Może to sam kochanek Hyakinthosa odwiedził grotę na Lesbos?

Ciszę groty przerwało westchnienie, szept podobny do jęku wiatru: — Faonie, Faonie.

Młodzieniec podniósł głowę i powtórzył echem przedrzeźniając pieszczotliwie głos kobiecy: — a-o, a-o.

— Faon — Safo-a-o-a-o...

— Safo — Faon-a-on-on...

21

Safona łatwo pogodziła się z odjazdem Megary i Telesippy. Na nic już nie miała sił, na nic nie miała czasu, jak tylko na Faona. Widywała go wprawdzie przeważnie wieczorami, ale jakżeż szybko mijały te dłużące się godziny dnia.

„Czy jeszcze jestem sobą? Czy straciłam rozum?“ — pytała się samej siebie patrząc w szczęśliwym osłupieniu na swoje kolana i ręce, na swoje odbicie w lidyjskim lustrze. Od owego południa w Grocie Nimf, kiedy Faon przygwoździł ją do ziemi i zatopił gorącą falą, oszalała.

Spotykali się w Grocie, w Gaju Gorących Źródeł, u niej wreszcie w domu.

— Coraz mi jesteś milszy — szepnęła kładąc rękę na jego piersi. Zawstydziła się wyznania jak kłamstwa. Bo i cóż znaczyły te słowa?! Co dnia potrzebowała go coraz bardziej. Nawet gdy ręką dotykała jego piersi, czuła, jak przechodzi w nią siła życia.

— Śpisz? — spytała ocierając policzek o jego ramię.

— Nnnie — mruknął leniwie.

— Co to za szczęście obudzić się razem! Tak jak wczoraj i przedwczoraj. Nowy ranek, a tak samo słodki.

— Mhm — mruknął sennie. Lubił jej głos.

— A właściwie słodszy, bo powiększony zapamiętaną słodyczą nocy poprzedniej. Malutka jest ta nasza wspólna przeszłość.

— Dzisiejszy ranek jest dla mnie słodszy, bo nie muszę gonić do portu na złamanie karku. Tobie dobrze, możesz spać jak długo chcesz.

— Nie musiałbyś... — nie dokończyła. Zlękła się tego, co chciała mu zaproponować.

Faon nie otwierając oczu, nie budząc się na dobre, podciągnął ją pod siebie i wprost zamordował rozkoszą długą, przeraźliwą.

— Czary na mnie rzuciłaś — żartował potem. — Masz taki pieściwy głos — przybliżył usta do jej warg. Nie ucałował, ale wdychiwał powietrze. Przeszedł ją dreszcz, od którego zjeżyły się piersi.

Pochylił się nad nią, wessał się w wargi. Pojękiwała bez tchu nie mogąc już nadążyć, a jeszcze go pożądając. Jeszcze raz. Leżeli bez ruchu jak topielcy wyrzuceni przez fale na brzeg.

Promień słońca odbił się o egipską szklaną wazkę i obudził Safonę. Oblizała spieczone wargi, były silnie opuchnięte. Nie mogła się ruszyć. Leżała przyciśnięta do ściany jego ogromnym grzbietem.

— Pić — szepnęła.

Ziewnął głośno i przekręciwszy się w pasie podał jej wodę zmieszaną z winem. Potem sam napił się i wyskoczywszy z łóżka, fiknął koziołka raz i drugi. Wyprostował się stanąwszy na palcach, dotknął dłońmi sufitu i osunął się koło Safony. Patrzył jej w oczy, coraz bliżej pochylając głowę, szukając źrenicami jej źrenic, jakby chciał w nią wtargnąć przez oczy. Czy to możliwe, żeby czyjeś spojrzenie takie było ciężkie i dotkliwe, przykrość budzące i rozkosz? Nic tylko wodząc oczami po jej oczach, wpierając się w nią wzrokiem, drażniąc uśmieszkiem przyprawiał o szaleństwo.

— Nie mogę już — jęczała. — Nie mogę już — skomlała, jak to czynią małe prostytutki portowe.

— Możesz — śmiał się. — Nie kłam. — Wsparł się na łokciach i przypatrywał się jej. Okrutne było to spojrzenie. Przerażało ją bardziej od jego brutalnej swawoli.

— Czego płaczesz?! — Taka złość i pogarda drgały w jego głosie, że potulnie była mu powolna.

— Miałaś takiego kochanka?! Nie miałaś! I jeszcze się droczysz.

Była tak śmiertelnie zmęczona, że jednego pragnęła, aby sobie poszedł. Ale Faon rozglądał się po pokoju. — Pięknie u ciebie. Lubię oglądać nowe ogrody, nowe domy. Lubię nowość. Nowość przede wszystkim. Nie miej do mnie pretensji, jak cię rzucę.

— A ciebie nikt nigdy nie porzucił?

— Nikt jeszcze nie zdążył.

Faon lubił się chwalić, jak go od najmłodszych lat wabiono, kochano. Kobiety i mężczyźni. Nie wszystkie przygody wspominał. Nieraz bowiem wyzyskano jego młodość, zwłaszcza tę najpierwszą. A potem... Nie jego było winą, jeśli któraś odbierała sobie życie, gdy ją zostawiał. Tęsknił za czymś, czego nie potrafiłby nawet nazwać.

Kiedy poznał Safonę, zdawało mu się, że to za nią tęsknił. Długo coś go w niej onieśmielało. Safona była prawdziwą nowością. Mieli nie byle jakie doświadczenie w sprawach miłości. Zaznawał z nią wszelakich przyjemności. Chwilami szukał na niej zemsty za onieśmielenie, jakie go pętało, gdy nie byli złączeni uściskiem. To znowu sam sobie się dziwił, że tyle w nim odzywało się dawno zapomnianej tkliwości. — Czary na mnie rzuciłaś — powtarzał. — Nie wiedziałem, co znaczy być szczęśliwym.

Schlebiało mu, że go kocha Safona, siostra najbogatszego człowieka w Mitylenie. Co prawda była również siostrą Larichosa, przyjaciela szczodrobliwego, ale i bardzo kłopotliwego.

Faon rzadko myślał o tym, że Safona jest stara. Najdziwniejsze, że i ona

o tym przestała myśleć. Wszystkie epoki życia stapiały się w jedno. Miała lat pięćdziesiąt i szesnaście, osiem i trzydzieści. Kwitła spotęgowanym czuciem dzieciństwa i dojrzałości, starości i dziewczęctwa.

Faon. Ach, jakżeż lubiła patrzeć, gdy spał, gdy się przeciągał ziewając, gdy biegł lub nagle przykucnąwszy zaglądał w jej oczy z wymownością psa. Było w nim coś boskiego i zwierzęcego. Czasem obwieszczała głośno: „Faon, kochanek doskonały".

Oboje lubili żartować a wtedy mówili rzeczy prawdziwe i ważne, które nie dawały się powiedzieć inaczej.

Jak pijak uzyskuje dzięki pijaństwu chwilę niezwykłej trzeźwości, tak Safona zdobywała nową wiedzę o istnieniu, o sobie, o Faonie.

— Zmieniłam się — mówiła do Iji. — Nie wstydzę się starości. Nie boję się śmierci. Nawet chwilami jej pragnę i chciałabym już umierać.

Leżąc w ramionach Faona zatracała się i odzyskiwała.

— Safono!

— Faonie!

Przywoływali się jak z daleka, choć usta były blisko ust.

Z ręką zanurzoną w jego gęstych kędzierach szeptała drobne, śmieszne słowa, jakimi kochankowie przerywają pocałunki.

— Ach, ty! — wzdychała zachwycona. — Jesteś? — pytała ze śmiechem radości. — Jesteś? — zdumiewała się i wyciągała się cała ku jego oczom. — Wiesz, zdaje mi się, że cię kocham...

— Mnie się także zdaje.

— Co ci się zdaje: że mnie kochasz czy że ja ciebie kocham?

— I jedno, i drugie.

— Nie sądzisz, że miłość to najdziwniejsza przygoda, jaka się może człowiekowi przydarzyć?

— Dotąd zdawała mi się najzwyklejszą.

— Faonie, co pomyślałeś, kiedy mnie pierwszy raz zobaczyłeś?

— Hm — odwrócił głowę i westchnął.

— Nie chcesz powiedzieć?

— Zdawało mi się, że już cię kiedyś widziałem. Ale nie tak, że cię spotkałem gdzieś w mieście, tylko jakby z dzieciństwa.

— I co jeszcze?

— I że jesteś taka delikatna.

— I co jeszcze?

— Ależ ty lubisz pytać.

— Lubię wiedzieć. Muszę wiedzieć, jaka jestem dla ciebie, jaką byłam, jak się stawałam. Rozumiesz?

— Ja to nie lubię pamiętać, jak było. — Ścisnął ją i przyciągnął ramieniem ku sobie.

Leżała o nic już nie pytając.

Noc nieruchoma stała nad wyspą. Noc obejmowała ich oboje. Byli sercem tej nocy na Lesbos.

Gdzieś zakwilił ptak. Uścisnęli się dając sobie znak, że słyszą równocześnie, że to słyszenie, ten głos ptaka śród nocy także ich łączy. Milczeli a milczenie było snem, który oboje równocześnie śnili. Zbliżali się i oddalali od siebie, jakby ich zbliżała i oddalała ruchoma fala morska.

23

Safona i Faon siedzieli na głazie koło starego pasterskiego ołtarza i patrzyli na uśpione Mitylene. Faon, zmęczony całodzienną pracą przy budowie swego nowego statku, cichy był i jakby na pół uśpiony. Zapach włosów Safony mieszał się z ostrą żywiczną wonią pinii rosnących w pobliżu i niezliczonych ziół ukrytych w załomach skalnych. Safona bardziej była trzeźwa i rześka niż o poranku. Oczami, oddechem, całą skórą chłonęła świat nocny. Akropolis, wokół której tłoczyły się najstarożytniejsze domy, agora, Euripos spięty białymi mostami, potężne mury, wybiegające w morze, chroniące północną zatokę świeciły jak klejnoty Selene.

— Patrz, Safono, to mój statek — wyciągnął rękę w stronę zatoki.

— Widzę — skłamała pospiesznie.

— Kiedy ty nie patrzysz na zatokę kupiecką, ale na południową. O tu — objął jej głowę i przyciągnął ku sobie.

— Wszystko widzę — zaśmiała się zawstydzona. — Obie zatoki mogę zakryć ręką. O tak — wyciągnęła drobną rękę i zasłoniła obie zatoki. — To śmieszne, w południowej zatoce mogło w czasie wojny schronić się pięćdziesiąt okrętów, a potrafię ją całą ogarnąć dłonią.

— Ty wszystko potrafisz — żartował zsuwając się niżej i kładąc głowę na jej kolanach.

— Teraz już niewiele potrafię, niewiele mogę.

— Dziwna jesteś. Mówią, że z wszystkich kobiet na Lesbos najwięcej zaznałaś miłości, a wydajesz się zimna jak sama Selene. Czasem mi się zdaje, że kpisz sobie ze mnie.

Safona odwróciła głowę, poczuła woń czosnku i taniego wina, woń dziegciu i stęchłej wody portu.

— Śpij, Faonie, jesteś zmęczony. — Położyła rękę na jego oczach.

Przesunął głowę i ucałował jej dłoń. — Wszyscy nazywają mnie w Mitylene twoim kochankiem — chełpił się. — Larichos żartuje ze mnie, ale Charaksos patrzy na mnie złym okiem. Nie boję się go, lecz wiem, że jak zechce, może mi szkodzić.

„Charaksos mnie nie lubi — pomyślała Safona. — Nigdy mnie bardzo nie lubił. A od czasu, jak go Rodopis rzuciła, wini mnie o to. Głupiec!"

— Szkoda tej pięknej nocy, by myśleć o Charaksosie — powiedziała gładząc kręte włosy Faona.

24

Lato minęło dla Safony i Faona w zachwyceniu miłosnym. Szczęśliwym niewiele potrzeba. Odbywali długie przejażdżki po morzu, wynajdywali zaciszne zatoczki, gdzie brzeg był gościnny a woda najprzezroczystsza. Nadzy pływali obok siebie, nadzy odpoczywali w cieniu drzew lub w nadbrzeżnych grotach. Bawili się jak dzieci. Zbierali kamyki, przesypywali piasek przez palce, gonili się i chowali. Co dnia zaczynali życie na nowo. Leżąc na brzegu słuchali szmeru morza, szeptu topól. Oślepieni blaskiem słonecznym śledzili przez rzęsy lot ptaków. Opowiedzieli sobie przygody z najdawniejszego dzieciństwa, z pierwszej młodości. Ich uściskom błogosławiła Selene, gdy w naj-

upalniejsze noce zostawali nad brzegiem morza. Witali uroczystym uśmiechem różanopalcą Jutrzenkę wynurzającą się z sennej toni morza. W szaleństwie swoim zapominali, że stanowią cząstkę świata, w którym wszystko stale, nieubłaganie się zmienia.

Zajęci sobą, nie pamiętali o ludziach. A cała Mitylene, Lesbos cała o nich mówiła. Milczał tylko Charaksos i nikt przy nim nie wspominał Safony i Faona. Tryumfowała Andromeda.

W domach bogatych panów robiono ostatnie przygotowania do wieczerzy. Mitylene zacichało. Tylko co najgorliwszy jeszcze klepał blachę na ulicy kotlarzy, tylko najbiedniejszy szewc pochylał się jeszcze nad sandałkami. Matki myły dzieci i usypiały niemowlęta. Przy kamiennych korytach pasterze poili owce. Słychać było beczenie i lekkie klaskanie kopyt. Niebo przybrało barwę białego wina, w którym tonęło słońce. Chwila a stoczy się za górę i runie w daleki ocean.

Pracowały jeszcze osły w kieratach, ale i one poruszały się coraz wolniej. Nawet muchy szły spać, a na ich miejsce przylatywały komary, na udrękę zwierząt i ludzi.

Na niższym dziedzińcu Olbos, stary niewolnik, mruczał piosenkę obracając kamień. Dla niego zachód słońca niewiele znaczył, bo ledwo a ledwo widział. Czasem przerywał nucenie i obracanie żarna, aby odpędzić kury, co dziobały go po nogach w poszukiwaniu ziarna. Kopał kury i klął, po czym po omacku szukał uchwytu górnego kamienia i zaparłszy się prawą nogą, puszczał w ruch młynek pomagając sobie stękaniem. Kury jednym okiem patrzyły na starego człowieka, udawały, że odchodzą już spać, po czym zawracały, zbliżając się ostrożnie do młynka. Olbos kręcił żarna i chropawym głosem śpiewał:

Mielże, młynku, miel,
Bo i Pittak mełł,
Mityleny wielki pan.

Poganiacz osła opuścił swoje miejsce pod figą i ziewając przeciągał się. Pijany był od całodziennego patrzenia na kręcącego się w kieracie osła. Usiadł na niskim murku i zawołał: — Olbos, jak ma twój młynek mleć, kiedy kamień starty. Nowe kręgi by się zdały.

— Mądryś ty. Nowego kamienia z miejsca nie ruszę.

— Ty swojego młynka i ruszać nie potrzebujesz. Jak mu śpiewasz piosenkę o Pittakosie, sam się kręci.

— Patrzcie, Ezop się u nas znalazł.

— Et tam. Od razu Ezop. On królom teraz swoje bajki opowiada. Z nas żaden z jarzma nie wyjdzie.

— Dla mnie już niedługo i jarzma, i życia. Dość się jęczmienia namełłem, dość się naśpiewałem. Obrzydło mi jedno i drugie.

— Jakbym ja był wolny, hej, wiedziałbym, co robić z wolnością. Po morzu bym jeździł, bo tam osła nie uświadczysz. A ja już na ten ośli zad patrzeć nie mogę. Wariacja mnie się chwyta. I pomyśleć, mogłem się urodzić Charaksosem.

— Czemu nie faraonem albo królem Lidii? Jak marzyć, to marzyć. Hussia, kury przebrzydłe. — Olbos kopnął kurę, co go dziobnęła w ropiejący palec.

— Wio, ruszaj się, prędzej, prędzej — wrzasnął poganiacz na osła w kieracie. Osioł drgnął, ruszył i stanął. — Ech, sikoń przebrzydły. On już woli własną wodą poić ziemię, niż ciągnąć kierat.

— Chodźcie jeść! — zawołała gruba Enipo na progu kuchni.

— Nie mogłaś wcześniej zawołać — zrzędził Olbos wstając z pieńka. — Przecie umyć się muszę.

Gdzieś w sąsiedztwie zaryczał osioł i zagłuszył dalsze skargi i utyskiwania Olbosa.

Z pola, z warsztatów, z kuźni ściągali na posiłek niewolnicy: poganiacze osłów, ci, co pracowali w winnicach, murarze i cieśle. Każdy z nich, nim wszedł na dziedziniec, rzucał spojrzenie pełne ciekawości lub niechęci ku białemu domowi pana. Charaksos przed dziesięciu laty wybudował sobie nowy, obszerny dom o jakieś sto kroków wyżej od tego, który odziedziczył po stryju Eurygyosie. Od tego czasu nie przestał go rozbudowywać, upiększać. Co prawda to i stary dom co roku niemal się powiększał. Przybywały domki, w których rodziły się dzieci powróżników i stolarzy, tkaczy i foluszników. Dobudowywano warsztaty, śpichlerze, spiżarnie, składy na wino i na oliwę. Charaksos nie miał szczęścia w miłości, ale miał szczęście do robienia majątku. Jego rozległe winnice i gaje oliwne co roku rozprzestrzeniały się coraz bardziej. Zazdrośnicy mówili, że niebawem dotrą do przylądka Malei. Posiadał cztery folwarki, wielkie składy w porcie i własną flotyllę. Tu zaś, wokół odziedziczonej po stryju Eurygyosie majętności, gromadziło się gospodarstwo najlepiej prosperujące.

Samotni niewolnicy mieszkali wraz z dozorcą w głównym budynku. Postarzeli się w pracy, znali nawzajem wszystkie swoje tajemnice i niewesołe losy. Nocą słychać było stękania i pojękiwanie. Niektórzy mówili przez sen. Ci, co spać nie mogli, wzdychali lub klęli. Wszyscy z nienawiścią odnosili się do młodych, pięknych niewolników i niewolnic, co przy Charaksosie wiedli wesołe życie, jedli lepsze potrawy, słuchali pieśni i muzyki, nosili lekkie wełny i sandały.

Enipo, potwornie gruba i brudna, dawno już straciła wszelkie powaby kobiecości. Siwe, zmierzwione włosy sterczały jak wiecheć nad żółtą, tłustą twarzą, ozdobioną wąsem. Swarliwa i pyskata, jęcząca i popłakująca, miotała się po kuchni jak sto Erynii.

— Wolę patrzeć na zad oślicy niż na Enipo — mawiał poganiacz do Olbosa.

— Nie ma nic obrzydliwszego od głosu starej baby — przytakiwał Olbos, który z racji swojej ślepoty dostrzegał już ludzi i świat tylko poprzez głosy i dźwięki.

Rozsiadali się gdzie kto mógł przy niskich stołach, mówili sobie dobry wieczór i jak co dzień, póki trwała letnia pora, powtarzali, że upał był nieznośny.

Wielkie sagany pachniały cebulą i czosnkiem.

— Wciąż fasola — skarżył się jakiś głos. — Brzuch mnie od tego boli.

— Nasz drogi poganiacz osłów nie jest przy apetycie — drwiła Enipo. — I nie dziw. Cały dzień figi żre. Tak, tak. Jak się wody napijesz, to pękniesz.

— Swojego brzucha pilnuj. Octu wlałaś do wody zamiast wina.

— Patrzcie go, jaki wybredny. Wybierz się do górnego domu. U Charaksosa poczęstują cię nawet czystym winem z Chios. No, czemu się ociągasz?

— Mój tyłek za twardy. Swego wnuka poślij tam.

Enipo zamachnęła się ścierką na zuchwalca. Chmura much zawirowała nad misą z rybami.

— Żeby ci język kołkiem stanął. Och ty... — dławiła się złością.

Jedli przez chwilę w milczeniu, wypluwając ości. — Dziwna rzecz, ryby mają same głowy i ogony. Ciekawym, gdzie się podziewają te ich brzuchy i grzbiety, a także boki. Nie wiesz przypadkiem, miła Enipo?

— Na Cybele! Dłużej z wami nie wytrzymam! Warto się dla was męczyć przy ogniu, w tej spiekocie, z tymi muchami. Takie świeżutkie ryby. Żeby choć raz któryś z was dobre słowo powiedział. — Zachlipała.

Cisza się zrobiła. Słychać było tylko kota chrupiącego resztki głów rybich.

— Nie płacz, Enipo. Nie wiesz, jak to jest? Dawno już złość nam wszystkim serca spaliła. Trudniej o dobre słowo niż o złoto.

Ludzie nasyciwszy głód i pragnienie zrobili się ciężcy i senni. Jedni pogryzali przypalony placek z sezamem dla czystej przyjemności poruszania gębą. Inni patrzyli na ogień dogasający pod kuchnią albo na prostokąt otwartych drzwi na dziedziniec.

25

Na stokach i na równinie czarne i jasne grona z każdym dniem coraz bardziej obciążały łozy winne. W sadach rumieniły się jabłka i żółciły wielkie pigwy. Dojrzewały płoworóżowe owoce granatu. Syciła się pod twardniejącą rzemienną łupą coraz soczystsza czerwień. Wielkokrzaczasty dereń połyskiwał lśniącym karminem jagód, przynęcając ptaki. Nie gardzili nimi również chłopcy, którzy muszą wszystkiego popróbować. Pożądali oni jednak przede wszystkim samych gałęzi, z których sporządzali włócznie znakomite do zabawy, włócznie godne bohaterów *Iliady*.

Safona lubiła za młodu jesienną porę dla jej bogactwa barw, owoców, dla rzeźwości powietrza, a także dla słodkiego smutku. Oto Persefona opuszcza matkę, a chociaż wie się, że za kilka miesięcy znowu powróci do Demetry, jakaś żałość napełnia serca, jakby już nigdy świat nie miał zaznać szczęścia wiosny.

Od kiedy Safona poznała Faona, przeszłość zbladła jak księżyc o poranku, a teraźniejszość miała blask życiodajnego słońca. Wiosną była chwila, gdy się pojawiał, latem zaś czas z nim razem spędzony, zimą jego nieobecność. Tym razem jednak niemal z ulgą przyjęła z jego ust wiadomość, że zatrzyma się w Smyrnie na dłużej. Powiedział: dziesięć dni. Po chwili zaś, jakby sobie przypomniawszy, jak to Safona zadręcza się i zaraz wyobraża sobie najgorsze, gdy się spóźnia, dodał, aby ją uspokoić, na wszelki wypadek: — Najwyżej dwanaście.

Wszelkie czekanie było dla niej męczarnią. Targnęło się w niej serce, gdy żegnała Faona, a równocześnie z chciwością garnęła się do tego czasu wolnego od miłości. Była znużona tym ogromnym latem, pragnęła ogarnąć myślą to wszystko, co przeżyła. Raz jeszcze powtórzyć w przypomnieniu, jak to było, jak to się stało. Wytchnąć, wyspać się, nie drżeć, nie spieszyć się, nie starać się być młodą.

Nie mogła się dość nacieszyć pierwszym dniem wolności i pierwszą nocą.

I każdy przedmiot został jej zwrócony. Wróciły do niej ulubione drzewa w ogrodzie. Odzyskiwała swój dom, książki, samą siebie. Rozkoszne uczucie wygody.

Zabrała się do przepisywania nowych pieśni. Sporo tego było. A każda pieśń przez Faona, dla Faona, o Faonie. Nie nadaremnie wzywała tej wiosny Afrodytę. Nieśmiertelna Cypryda obudziła w niej życie. Wprawdzie łono jej nie mogło począć dziecka, lecz oto dała życie nowym pieśniom. Słowa ich były cieplejsze w dotyku, a poruszona wiedza wyprowadzała nieoczekiwane spotkania dźwięków i wywlekała z nich rozkosz niespodzianki. To była żywa poezja.

A więc jestem bardziej poetką niż kochanką?! — dziwiła się. I niemal wstydziła się tego. Bo było tak, jak gdyby oszukała Faona i pod fałszywym pretekstem zbudziła w nim miłość. Jego samego nie potrzebowała.

— Jestem potworem — szepnęła i roześmiała się na głos. — Dziwne z ciebie stworzenie, córko Skamandronymosa — rozmyślała. — Przebacz, Afrodyto! Nie oszukałam cię przecież. Czyż pieśni moje nie są twoją pochwałą?

Dobre to były dnie. Budziła się lekka, rzeźwa, ochocza. Każdy ruch był przyjemnością, każda praca ją cieszyła. Wiosna i lato, spędzone razem z Faonem na morskich przejażdżkach, na pływaniu i przechadzkach, wzmocniły ją stokroć skuteczniej od wszystkich leków, jakimi ją zeszłej zimy karmiono i pojono. Dom cały poweselał. Zdumiewało ją, że tak mało myślała o Faonie. I czemuż, niemądra, tak się z początku przeraziła tej miłości?! „Za stara już jestem, by traktować zakochanie się w młokosie ze śmiertelną powagą. Co prawda uderzyło mi to wino miłości do głowy, ale wytrzeźwiałam. Muszę być lepsza dla Faona, jak wróci."

Snuła plany, jak spędzi zimę. Odpisywała na listy od przyjaciół i wielbicieli. Tyle się tego nagromadziło przez ostatnie miesiące. Zastanawiała się, co odpowiedzieć tym, którzy prosili, by zechciała przyjąć ich córki! Listy pochodziły z Rodosu, z Miletu, z Chios. Zastanowiło ją, że nie było żadnego listu z miast na Lesbos ani też nikt z Mitylene do niej z tym się nie zwrócił.

Jeżeli jakaś myśl ją męczyła, to nie była ona związana z Faonem, lecz z Charaksosem. Urządzał wielką wieczerzę dla „całej Mitylene". Znowu tam coś dobudował w swoim domu i chciał się pochwalić. Nie lubiła domu Charaksosa. Zawsze się w nim nudziła. Bywali u niego ci sami prawie goście, co u Larichosa czy u niej, a tak było nudno. Najgorsze jednak, że wieczerza miała być w dzień powrotu Faona.

26

Safona jeszcze raz wróciła do Groty Nimf, przelękłszy się, że może podczas kiedy ona czeka przy ołtarzu, Faon zeszedł ścieżką poniżej załomu skalnego.

Nie było Faona.

Oparła się o skałę. Dochodził tu szum przybrzeżnej fali i westchnienie morza. Dostrzegła na mchu zeschłą różę. Podniosła ją. Na chwilę rozsnuł się słodkawy zapach. Rzuciła różę i wyszła z groty. Tamaryszki. Dęby. Dzikie oliwki. Nigdzie nie było Faona.

Właściwie przecież od samego przebudzenia rannego wiedziała, że Faon

nie przyjdzie. Coś w niej wiedziało. Dowlokła się do ołtarza na górze. Usiadła i na chwilę się zdrzemnęła. Ocknęła się ze smakiem goryczy w ustach, z piekącymi oczami. Znudziłam mu się. Po cóż mu stare kobiety?! A na co mi Faon?! Przecież ja się z nim także nudzę. Nudzę się od pierwszej chwili. To jakieś obce szaleństwo. Jakieś natręctwo. Wystarczy zapomnieć. Przecież wiem, że się zapomina. Mogę być wolna — roześmiała się na głos.

Nie przyszedł. Już się tak śmiertelnie zmęczyła czekaniem, że nie miałaby sił, aby z nim rozmawiać. Ach, wszystko było lepsze od męki niepewności. Nie przyszedł, bo ma jej dość. Znudziła mu się. Takie to proste. Ach, ona także ma siebie dość. Obmierzła sobie do cna. Nie czuła już ani żalu, ani gniewu, ani obrazy. Nic.

Z głową opartą na podciągniętych kolanach, oplótłszy rękami nogi, patrzyła na szare skały, na winnice Charaksosa. Mitylene ze swoimi domami, ogrodami, ulicami, z różowo niebieskiej stawała się bura jak suknia niewolników. Przymknęła oczy. Męczyło ją patrzenie. Widok miasta dręczył ją, jakby to Mitylene cierpiało, nieznośnym cierpieniem.

Dość, dość tego. Chłód ją przenikał. Znaleźć się u siebie, zasnąć, zapomnieć. Nie miała jednak sił się dźwignąć. Opuściły ją wola i zdolność poruszenia się. A może, a może coś w niej mimo wszystko wciąż jeszcze czekało?! Ta myśl poderwała ją z miejsca. Za nic. Ani chwili dłużej. Zbiegła ze stoku góry, jakby ją goniły Erynie. Jęczała. Wiatr świstał w uszach. Kaptur zsunął się z głowy. Furczały końce jedwabnych wstążek opasujących włosy.

Nagle przystanęła. Krew uderzyła jej do głowy, jakby ją ktoś oblał wrzątkiem. Zobaczyła w półmroku Faona. Nie mogła się ruszyć z miejsca. Oniemiała. Podchodził coraz bliżej. Nie, to nie był Faon. Jakżeż mogła się pomylić. To Melanippos, syn przyjaciela, Alkaiosa.

Stał przed nią zawstydzony. — Wybacz, Safono, że nie jestem tym, kogo chciałabyś widzieć.

— Nikogo nie pragnę widzieć.

— Czy mimo to pozwolisz, że cię odprowadzę do domu?

Poruszyła przecząco głową i szybkim krokiem zeszła w dół.

Dopadła bramy ogrodu, wbiegła do domu. Tu nic złego nie mogło jej spotkać. Tylko nie myśleć o nim. Dość, dość, dość. Napiła się mocnego wina. Niewolnice obłożyły ją rozgrzanymi kamieniami owiniętymi w wełnę. Powoli ciepło zaczęło przenikać, pulsowało w skroniach, tętniło w uszach.

Że też mogła się narazić na taką śmieszność! Nic ją nie obchodził Faon. Jedno tylko musi mu powiedzieć, że jest lichy, że go nienawidzi. Tylko to.

27

Obudziwszy się słyszała ciszę domu. Czyżby jeszcze było tak wcześnie? Powieki miała przymknięte. Już zapadała z powrotem w sen, kiedy coś kazało jej zawrócić. Nim otwarła oczy, nim zobaczyła stół, przy którym pisała list, przypomniała sobie ze śmiertelnym unudzeniem, odrazą i gniewem — Faona.

Pomyślała to imię i zabolały ją piersi i brzuch, serce, gardło, głowa, zabolały ramiona i nogi. Imię Faona zatruło jej krew. Podniosła się na łokciu. Za-

kręciło się jej w głowie. Pić. Sięgnęła po czarkę z wodą. Wspomnienie oparzyło ją żarem. Faon podawał jej tę samą czarkę. Bogowie! Czarka przewróciła się. Woda się rozlała. — Ja chyba tego nie zniosę — powiedziała na głos. — Takie już tylko mieć obudzenia! Bogowie! Bogowie! — Osunęła się twarzą w poduszki. Nie mogła patrzeć na swoje ręce splamione rdzą starości, zwiędłe. Faon na nie patrzył. Faon od nich uciekł.

— Żebym ja tak mogła uciec od siebie.

Spłakana zasnęła. Spała długo, jak po podróży czy po pijaństwie. Obudziwszy się zobaczyła twarz Iji, kamiennie obojętną, o enigmatycznym spojrzeniu.

— Nie chciałam cię budzić, Safono. Tak długo pisałaś w nocy. Alkaios list przysłał. Chce cię odwiedzić. Także Larichos zapowiedział się. Była Kleida...

Safona uśmiechnęła się. — Jesteś moim najdroższym skarbem, Ijo. — Uścisnęła jej tłuste ramię.

Uśmiech, słowa i uścisk nie były kłamstwem, ale nie powstały z żadnej potrzeby serca, raczej z zawstydzenia i lęku.

Safona pozwalała swoim młodym niewolnicom namaszczać się, czesać, ubierać. Przymierzyła sandały ze złoconej skóry.

— Jak wełna jagnięcia tak miękka skórka — śpiewnym głosem powiedziała dziewczyna dotykając policzkiem stopy Safony.

— Pierwszy raz cię widzę. Skąd ona? — ostro spytała Iję.

— Rodzice Megary przysłali ci ją w darze. Patrz, jaka piękna. — Ija sprawnym ruchem handlarza niewolników obnażyła dziewczynę.

— Przepiękna — westchnęła Safona przymykając oczy.

— Przepiękna — powtarzała potem ściskając w dłoni pąk białej róży, jaki podał jej ogrodniczek przycinający pędy.

— Na wiosnę zagają te róże cały mur — śmiał się.

Wszystko było cierpieniem. Róża i widok własnej ręki, młode, śliczne ciała i mur, o którym tyle potrafiła opowiadać Megara.

— To nie rodzice przysłali tę dziewczynę, to sama Megara. To jej pomysł.

Wyszła bramką w tyle ogrodu na ścieżkę kamienistą między winnicą a sadem oliwnym. Ileż razy tędy się wymykała! Dawne chwile wracały jak echa, jeszcze raz i jeszcze raz. Matka jej powiedziała idąc tędy: „Tak prędko mijają lata, a nieraz tak trudno dzień przeżyć". Powtarzała to Megarze i Kleidzie. O, o ten kamień Kleida rozbiła sobie kolano, zahaczywszy o wystający korzeń oliwki. Wracały razem z Attys.

Żeglarze popijający wino w nowej winiarni dostrzegli Safonę. Jeden z nich gwiznął.

— Ma dech starucha. Jak to goni za swoim Faonem.

— Nie ma go, panienko — zawołał drugi. — Zwiał kochanek.

Trzeci, co był szpiegiem Charaksosa, wstał i zrobił kilka kroków w tę stronę, którędy Safona szła. Powinien iść za nią. Nie chciało mu się. W pasie go kłuło. „I tak Safona musi tędy wracać" — powiedział sobie. Oddał mocz pod oleandrem i wrócił do kolegów.

Fale rozwalały się z hukiem o mur nadbrzeżny. Wysoko leciały bryzgi piany i opadały ciężko jak kamienie. Niebo było pogodne, ale morze złe.

Safona słyszała gwizdy i poświsty wiatru, szum i jęk morza. Minęła świątyńkę Artemidy, obchodząc ją ścieżką za stawem. Pragnęła znaleźć się w swo-

im ogrodzie, a niejako wbrew sobie szła coraz szybciej, jakby miała coś pilnego załatwić, nim wróci.

Ścieżka rozwidlała się w tym miejscu. Zeszła na prawo. Cyprysy. Coraz więcej cyprysów. Nie poznawała tego miejsca. Chyba tu nigdy nie była. Poczuła wodę w sandałach. Zewsząd otaczały ją potężne, czarne pnie, z których zwisały płaty kory. Tam, gdzie padał promień słońca, widać było wodę przejrzystą, przez którą przeświecało czarne dno ze smugami jasnego piasku.

Mdły zapach osiadał lepko na oczach, na wargach. Patrzyła na olbrzymie cyprysy rosnące w wodzie. Chyba od początku świata tu rosną. Gorący zaduch ściskał skronie, dławił i usypiał. Próbowała głęboko odetchnąć. Obudził się ból zęba, który jej ostatnio dokuczał. Doświadczyła niemal ulgi, jakby mimo wszystko wciąż jeszcze była sobą.

— Safono — jęknęła wycofawszy się na kamienistą ścieżkę. — Safono. — Cierpiała i równocześnie wszystko jej było obojętne. Faon? Kleida? Larichos? Nie mogli jej ocalić. Nawet to, co najdroższe: własna przeszłość, stało się nieważne. A ona dla samej siebie już była byle kim.

Rybak Meniskos sprowadzał za uzdę swego osła, objuczonego potężnymi wiązkami chrustu. — Ryby nie ma na czym zgotować. Zima idzie. Nie marudź. Myślisz, że ja to tak bardzo lubię chodzić po tych kamieniach? — przemawiał do osła, jak to miał w zwyczaju. — Patrz, Safona! Dokąd ona idzie?!

Szafranowego koloru szaty odcinały się jaskrawo na tle nieba. Safona weszła na skałę, płasko wystającą nad przepaścią. W dole nieprzerwanie waliły o skałę złe fale.

— Szalona — szepnął ze zgrozą Meniskos. — Ach, Pelagon, Pelagon — wzywał syna, co nie żył.

Osioł usłyszawszy imię swego ukochanego pana szarpnął się i począc biec stromizną nadmorską, rozsiewając chrust dokoła.

— Safono! — wołał ku przepaści Meniskos z tego miejsca, gdzie przed chwilą stała.

Szerokim półkolem toczyły się wody morza ku wyspie Chios i lilioworudej mgle brzegów Jonii.

Anna Kowalska

Małgorzata Hillar

NITKA DZIKIEGO WINA

Kiedy gaszę światło
miękka mysz samotności
łazi po kołdrze

Kiedy zapalam
słonecznik wybałusza
swoje nienormalne oko

Na ulicy
krzyk człowieka

Zawisam na nim
jak na nitce dzikiego wina

Urywa się
spadam

Księżyc wyciąga na ratunek
białe zimne ręce

Jeżeli nie przyjdziesz
wyciągnie mnie za włosy
przez okno

SKÓRA

Codziennie szukam siebie
ja obcy sobie człowiek
uległy barwom
dźwiękom
ciszy

Podporządkowany swoim oczom
i rękom
które wzrusza
miękkość ptasiego pióra

Codziennie siebie szukam

Gdy jestem już blisko
staję nagle bezradna
nad żółtym mleczem
napotkanym po drodze

Myślałam
może kiedy przyjdziesz
odszukam siebie

Ale zanurzona
w twoich dłoniach
znalazłam tylko
własną skórę

NIGDY SIĘ NIE DOWIEM

Nigdy się nie dowiem
czy widzisz tak samo jak ja
żółty łubin

Czy tak jak ja czujesz
jego aksamitny zapach

Nie przekonam się
czy tak samo słyszysz
szelest skrzydeł sowy

Nie sprawdzę
czy odczuwasz to samo co ja
głaszcząc kosmatą owcę

Nigdy nie dowiem się tego
choćbym oglądała twoje palce
pod słońce
albo dotykała ich wargami

Małgorzata Hillar

Wacław Bojarski

POŻEGNANIE Z MISTRZEM

Wacław Bojarski (urodzony w r. 1922), jeden z przywódców grupy młodych poetów warszawskich z okresu okupacji. Wyszedł ze środowiska kompletów polonistycznych tajnego Uniwersytetu Warszawskiego, podobnie jak inni nieżyjący pisarze tego kręgu: Krzysztof Baczyński, Tadeusz Borowski, Tadeusz Gaycy, Wojciech Mencel, Zdzisław Stroiński, Andrzej Trzebiński.

Był współzałożycielem i redaktorem powstałego w kwietniu 1924 r. czasopisma *Sztuka i Naród*, jednego z najpopularniejszych i najdłużej wychodzących konspiracyjnych periodyków literackich. Na podziemnym turnieju poetyckim, zorganizowanym w r. 1942, zdobył pierwszą nagrodę za liryk prozą *Ranny różą*. Jednak w przeciwieństwie do swoich kolegów, uprawiających najchętniej wiersze i dramat, bardzo wcześnie zerwał z poezją i poświęcił się przede wszystkim prozie. Pozostawił parę opowiadań, stanowiących świadectwo jego różnokierunkowych poszukiwań w tej dziedzinie. Obok realistycznego szkicu powieściowego *Powrót*, którego akcja rozgrywa się w r. 1939, napisał fantastyczną groteskę *O barze pod lampionami, zielonym nosie i dyktaturze. Jeden dzień z życia Witolda Grabca* był próbą zastosowania w noweli schematu tragedii greckiej i ukazania mechanizmu losu tragicznego poprzez współczesne postacie. Kpiarskie opowiadanie *Raz w twarz i raz w pysk* opierało się na odrębności emocjonalnej tych dwu zwrotów, znaczących niby to samo. Bohater utworu na początku uderza swojego antagonistę w twarz, a po pewnych skomplikowanych perypetiach fabuły bije po raz drugi, ale już w pysk. Przy tym to wszystko jest ironiczną metaforą kompozycyjną, służącą do rozwinięcia polemiki literackiej, w której autor rozprawia się z krytykami, zarzucającymi mu brak „spokoju epickiego". Nowela *Biegiem w głąb życia* starała się przekazać atmosferę i dramatyzm bytowania okupacyjnego, przedstawiała proces budzenia się pragnienia życia w człowieku na pozór całkowicie załamanym przejściami wojennymi.

Bojarski był również autorem wielu piosenek partyzanckich, których pisanie uważał za swój obowiązek w owych czasach. Największą popularność zyskały: *Natalia* i *Kasiu Kasieńko*.

W dniu 24 maja 1943 r. Bojarski udał się z Gaycym i Stroińskim pod pomnik Kopernika, aby złożyć tam wiązankę biało-czerwonych kwiatów. Miał to być protest przeciw kłamstwom propagandy niemieckiej, rozwijanym przy okazji obchodów 400-lecia śmierci Kopernika. W czasie tej akcji Bojarski został ciężko ranny i zmarł w szpitalu w pierwszych dniach czerwca 1943 r. Trzebiński w *Sztuce i Narodzie* ogłosił wówczas *Wspomnienie o przyjacielu*, jedno z piękniejszych epitafiów literac-

kich i jedyny dotąd większy artykuł o Bojarskim (po wojnie *Wspomnienie* ukazało się w 6-nrze *Dziś i Jutro* z r. 1946).

Pożegnanie z mistrzem wyszło pierwotnie w 9—10 powielaczowym numerze *Sztuki i Narodu* (z lipca—sierpnia 1943 r.). Obecny przedruk po raz pierwszy po wojnie demonstruje czytelnikowi Bojarskiego-prozaika.

Stanisław Marczak-Oborski

Już byłem gotowy nacisnąć klamkę drzwi prowadzących do jego pokoju, gdy nagle spojrzałem na trzymany w ręku talerz i cofnąłem się w samą porę. Byłem pewien, że smarowałem przed chwilą trzy podłużne kromki chleba, tak, najzupełniej pewien. A jednak na białym talerzyku, wyszczerbionym symetrycznie w trzech miejscach, leżały te same trzy kawałki chleba — razowe i nie nasmarowane.

Co za roztargnienie! Jak mogłem sobie na to pozwolić!

Zdjąłem z półki ciemnozielony słoik z konfiturami i zacząłem wolno, pieściwie rozprowadzać niewyrażalną złotobrązową masę na gruboziarnistej, czarnej powierzchni świeżego chleba. Pomyślałem, że oto za chwilę w tej doskonałej kompozycji zboża i jesiennych owoców zanurzą się jego zęby, zęby mistrza nonsensu. Przez chwilę myślałem o tych jego zębach niezwykłych i wspaniałych. Nie były banalnie równe, nie były monotonnie jednobarwne — o nie. Zawierały partyturę kolorów od hebanowo połyskliwie czarnych do matowo i dojrzale żółtych. Zdawało się, że istnieją tam w jego jamie ustnej dla samej gry kolorów, że są tylko koloraturą barw. Ale przecież nie! Były rozmieszczone z dala od siebie, luźno, a jednak potrzebnie. Rzadkie, niesymetryczne — padały jednak tam, gdzie było to najkonieczniejsze. Nigdy nie mogły przekłuwać pustej przestrzeni, nie kłapały ruchem pustym i rozrzutnym, jak zęby ludzi zwykłych. Jak moje zęby — pomyślałem niemal z rozpaczą w ogromnym zawstydzeniu.

Tak, nawet zęby! I nie tylko one. Wszystko aż do najdrobniejszego szczegółu postaci mistrza było pozornie i ułudnie marne, dziwaczne, mało warte, a w istocie wspaniałe, znakomite, nieobjęte, aż do granic wytrzymałości mego podziwu.

Ach, gdyby on mnie teraz widział, jak krzątałem się małostkowo, po ludzku, jak wiele poświęcałem uwagi przygotowaniu dla niego śniadania, a więc sprawie tak prostej i logicznej, pewnie nie oszczędziłby mi swoich słów karcących i słusznych. Tymi myślami o jego zębach chciałem właśnie odkupić moją małostkowość, uwznioślić zwykłą czynność kontemplowaniem niezwykłego celu, jakiemu miała służyć.

Wreszcie, niosąc w prawej ręce kubek z kawą, w lewej talerzyk z chlebem i cukrem, stanąłem przy jego drzwiach i z należytym szacunkiem kopnąłem w nie dwukrotnie nogą.

Ach, czy pukanie nogą może wyrazić szacunek?

Nie zdążyłem już tego przemyśleć. Mistrz, który zawsze przenikał moje intencje i pomijał wyrozumiałością niezdarne formy — zawołał i teraz łagodnie:

— Proszę!! Proszę, mój Karolku!!

Wszedłem. I jak codziennie o tej porze stanąłem nieco zażenowany. Był tu już inny świat, nie mój, świat, którego nie mogłem zrozumieć. Mogłem go tylko uwielbiać.

Moja obcość sprawiała, że za każdym razem oglądałem ten pokój jakby na nowo, z perspektywy intruza. Pod ścianą wielkie łóżko-biblioteka. Tak, właściwie było to zwykłe łóżko. O tym jednak, że było ono zwykłe, wiem tylko z zapewień mistrza, bowiem naoczne przeniknięcie jego zwykłej lub niezwykłej natury było niemożliwością. Łóżko to było tak dokładnie obłożone książkami, że nie wiadomo było, gdzie się one kończą, a gdzie się zaczyna materac.

O tym swoim łóżku mistrz powiedział kiedyś do mnie:

— Ach, mój dobry Karolku! Gdyby nie to, że wiem przecież wszystko, może sam w końcu zatraciłbym tę subtelną granicę rozróżnień i zacząłbym sypiać na opowieści o smutnym don Kichocie, a wzruszałbym się historiami wyczytanymi z kunsztownych i tajemniczych fałd poduszki.

Po przeciwnej stronie stała szafa, odwrócona drzwiami do ściany. Nie tylko dlatego, że była pusta. Nie, takie ustawienie nie było gestem podobne temu, którym stawia się na obrusie pusty kieliszek do góry podstawką. O, nie! Był w tym jakiś sens czy może bezsens głębszy.

I to prawie wszystko. Jeszcze tylko na środku duży stół, zarzucony kamyczkami, tytoniem fajkowym, kawałkami szkła, rysunkami robionymi palcem na warstwie kurzu — tym wszystkim, czego znaczenia nie starałem się nawet dociekać. Drzwi otwarte na balkon i fotel trzcinowy na balkonie, zawsze niesyty ciągłego chybotania na trzeszczących, elipsowatych biegunach.

Ze sterty książek wyglądała ku mnie rumiana, uśmiechnięta miękko twarz mistrza. Na jego lśniącej, prawie zupełnie łysej czaszce chwiały się przyjaźnie rzadkie, wysoko nastroszone kosmyki siwych włosów. Ukłoniłem się w milczeniu.

— Przyniosłem śniadanie — rzekłem i postawiłem na stole przyniesione z kuchni wiktuały.

Kawa stygła powoli, parując wysoko i smakowicie. W tej właśnie chwili słońce stanęło naprzeciwko okna i jakby mlasnęło złotym językiem po chlebach z konfiturami.

Mistrz uśmiechnął się jeszcze promienniej i zaczął powoli, niezdarnie wyplątywać się ze sterty książek, które czepiały się jego malinowego szlafroka nie czym innym przecież jak tylko nie doczytanymi przed chwilą wątkami.

Mistrz odsuwał je od siebie łagodnie, głaskał uspokajająco, a książkę najbardziej natrętną trzymał w ręku i co chwila spoglądał na jej karty. W międzyczasie mówił:

— Dzień dobry ci, Karolku! Jadłeś już śniadanie?

Skupiłem się bez ruchu. To pytanie było tak niespodziewane! Zmarszczyłem czoło.

— Dlaczego nie odpowiadasz?

— Czy jadł... Czy ja... — zmieszałem się. — Nie pamiętam. Doprawdy nie mogę sobie przypomnieć — wykrztusiłem wreszcie.

— Jak to? — mistrz spojrzał na mnie troskliwie.

Policzki mi puchły od czerwieni.

— Nie wiem! Jestem od pewnego czasu bardzo roztargniony. Coraz trudniej przypominam sobie wszystko, co było. Robię niektóre rzeczy po dwa razy —

niektórych nie robię wcale. Przed chwilą omal nie przyniosłem suchego chleba — tak byłem pewien, że go już pół godziny temu smarowałem. Teraz znów nie mogę sobie przypomnieć, czy jadłem już śniadanie — mówiłem szybko, z rozpaczliwym poczuciem winy.

— To niedobrze. Jak można nie pamiętać o takich konfiturach! Mają wygląd zaiste tak wyborny, że zdają się nosić w sobie większą część prawdy istnienia niż jakakolwiek inna rzecz z tego świata. Zjedzże na wszelki wypadek śniadanie razem ze mną. Na wszelki wypadek — gdybyś zapomniał znów — żebym mógł pamiętać za ciebie.

Przyniosłem sobie śniadanie i usiadłem naprzeciwko. Mistrz jadł wolno — po każdym kęsie przymykając oczy. Gdy przełknął, znów otwierał oczy i przez chwilę czytał z książki opartej o stojącą na stole butelkę po piwie.

Słońce szturmowało coraz natarczywiej do wnętrza pokoju. Wkrótce już wszystkie sprzęty i nas obu opływała złota i nieruchoma łagodność. Mistrz, z wypiekami na twarzy, przerzucał szybko kartki i nawet od czasu do czasu spoglądał ukradkiem na ostatnią stronę. Ośmieliłem się zapytać go, co czyta.

— To najpiękniejsza książka mego życia: zebrane fugi Jana Sebastiana Bacha — odpowiedział dopiero po chwili, pokazując mi stronice zadrukowane pięcioliniami pełnymi magicznych znaków muzyki. Potem dodał jakby zawstydzony:

— Nie miej mi za złe tego zwyczaju prostaczków, Karolku. Wiem, że postępuję gminnie, zaglądając co chwila o parę kartek dalej, zaciekawiony, jak się to wszystko skończy. Ale trudno! Nie mogę się od tego powstrzymać już w tym miejscu, gdzie dwa szermujące ze sobą tematy łączą się nagle, aby razem napaść na trzeci, który zjawił się dopiero przed chwilą. Jest to zbyt bezwzględne, zbyt bezwzględne! Czuję się wtedy sam czwartym tematem, który walczy przeciwko tamtym dwóm. Ach, czyż to się może dobrze skończyć?

Smarowałem machinalnie nowe kromki chleba i podsuwałem mistrzowi.

— Na pewno dobrze się skończy. Na pewno — mówiłem.

— Tak myślisz?

Mistrz oderwał się od lektury i z rozczuleniem spoglądał na rosnące przed nim porcje chleba.

— Mój Karolku! — rzekł.

Wyjąłem nóż z chleba.

— Mój Karolku! Przypomnij mi, żebym kupił podczas naszej rannej przechadzki ładunek dynamitu.

— Dynamitu? — przeraziłem się.

Mistrz pochylił się ku mnie konfidencjonalnie i wzniósł w górę wskazujący palec.

— Tak, chłopcze! Dziś dokonamy czynu, z którym nie możemy dłużej czekać. Wysadzimy w powietrze wielkie składy nut i fortepianów w naszym mieście.

— Składy grubego Teofila przy ulicy Marynarzy? — krzyknąłem zaskoczony i rozentuzjazmowany.

— Tak, tak! Właśnie! — mówił już teraz spokojnie mistrz. — Czyżbyś nie rozumiał przyczyn mego postanowienia?

Milczałem.

— To proste przecież. Czyż nie rozumiesz, że tolerowanie w dalszym ciągu takiego stanu rzeczy, jaki tam miał miejsce, musiałoby sprowadzić nieodwołal-

ną katastrofę na nasze małe miasteczko? Systematycznie trwające od lat magazynowanie instrumentów i narzędzi muzyki musiałoby przecież w końcu doprowadzić do tego, że muzyka sama, ta niewyrażalna, nieudźwięczniona jeszcze, nieuchwytna idea muzyczna, żyjąca wkoło nas, pozbawiana ciągle możliwości zapłodnienia jej przez dźwięki, zechce nas pewnego dnia porzucić. Znajdzie sobie ujście gdzie indziej. Daremnie będziemy jej poszukiwali, stroili nieskończenie w mrocznych składach długie szeregi fortepianów! Na próżno będziemy odkurzali całe sterty nut! Muzyki już między nami nie będzie.

Zerwałem się porywczo.

— Więc rozdajmy to raczej między ubogich! — zawołałem. — Każdemu biedakowi damy fortepian i komplet nut. Dajmy im to jak skarbonki. Niech ciułają do nich, każdy swoją muzykę!

Mistrz uśmiechnął się i pokiwał melancholijnie głową.

— Cieszę się, Karolku, z twego zapału. Masz szlachetne zapędy społeczne! Kiedy byłem w twoim wieku, też myślałem w podobny sposób. Niestety — rozłożył bezradnie ręce — nie starczy nam na to sił! Sprawa zaszła już zbyt daleko, abyśmy mogli pozwolić sobie na powolne działanie. Ratunek jest teraz tylko w nagłej akcji. Powodów jest jeszcze mnóstwo. No pomyśl! Pomyśl! Jak tam mogą leżeć spokojnie w stertach, blisko siebie te autografy: mocne, spokojne nuty Bacha i różnokolorowe kreskowania Strawińskiego. Przecież one tam płowieją z bezsilnego wzajemnego gniewu. Wzajemnie chciałyby sobie skoczyć do swych pauz i kluczy wiolinowych. A nie mogą! Nie mogą, bo muszą czekać długie lata, zanim je może ktoś kupi i zechce z nich grać. Muzyka w ten sposób kiśnie tam i zatraca się. Już nawet wiatry tutejsze nasycają się tym bezsilnym czekaniem nut. Nie zauważyłeś? Są coraz wcześniej porywiste, nerwowe i bezmuzyczne. A już przy samych składach wzmagają się natarczywe, ogłupiałe, łapczywe i dobijają się desperacko do drewnianych ścian. Musimy iść za instynktem wiatru, Karolu.

— Jestem więc gotowy! — rzekłem poważnie, jak tego wymagały okoliczności.

— Dziękuję ci.

Muszę przyznać, że byłem trochę podniecony. Jakby w oczekiwaniu rozkazów, patrzyłem uważnie na mistrza. On tymczasem pogrążył się w zadumie. Poruszał wolno szczękami, przeżuwając jakieś myśli ważne i konieczne i nagle zrobił ruch niewytłumaczony. Zaczerpnął ostrożnie łyżką trochę cukru, wrzucił do kubeczka i zaczął starannie mieszać. Widziałem przecież od dawna, że kubek jest... tak, że jest pusty!

— Mistrzu — szepnąłem — czy nalać jeszcze kawy?

Ostrząsnął się lekko z jakichś myśli. Dopiero teraz jakby spostrzegł, co robił.

— Coś takiego — rzekł zdumiony. — Byłem pewien, że w kubku jest kawa i dopiero teraz zacznę ją pić.

Nie mówiłem nic. Czyżby i on był roztargniony? Mistrz siedział dłuższą chwilę w zadumie.

— Więc to jednak tak. Więc to jednak już — wyrzekł wreszcie jakby do siebie.

Potem dodał szybko:

— Mój Karolku! Mój dobry Karolku! Nie mam prawa ukrywać przed tobą

istotnego stanu rzeczy. To nie my jesteśmy roztargnieni. Wszystkie te fakty potwierdzają moją hipotezę roztargnienia samego czasu. To nie my, lecz on właśnie — czas, rozluźnił swoje prawa i związki. Być może, już niedługo zobaczysz rzeczy przedziwne, które będą się musiały stać z tego powodu. Być może... chciałem cię tylko uprzedzić, Karolu.

Siedziałem milcząc, nic nie rozumiejąc. Chciałem zadać mistrzowi jakieś pytania, dowiedzieć się czegoś bliższego i nie mogłem się zdecydować na wybór potrzebnego słowa.

Mistrz ubierał się właśnie w swój codzienny strój spacerowy. Spokojnie, nawet pedantycznie kładł białe, obszerne spodnie i taką samą marynarkę. Była wprawdzie późna jesień — za chłodno trochę na białe ubranie. Mistrz jednak lubił je szczególnie i z żalem się z nim rozstawał, gdyż te białe poły i rękawy znakomicie nadawały się do robienia podręcznych notatek w okolicznościach, w których brakowało papieru. Tymczasem pokój wypełnił się już do sufitu słonecznym chybotaniem powietrza zapełnionego wirującymi cząsteczkami kurzu. Migotliwy i kolorowy pył nasycał dokładnie całe nasze pole widzenia. Wibrował falami gęstniejącymi w barwach coraz wyrazistszych, choć wiecznie zmiennych. Działo się to po prostu w ten sposób, że dwie kontrastowe plamy barwne powietrza, zbliżywszy się zbytnio ku sobie, odskakiwały nagle w przeciwne strony i zostawiały między sobą wolne miejsce, w którym rodziła się trzecia plama barwna.

Tak to podchodziło ku nam coraz bliżej od strony okna rytmiczne falowanie kolorowych świateł.

Zapatrzony, doznawałem uczucia jak gdyby zadośćuczynienia za moje uczniowskie prostactwo.

Wtedy właśnie zza okna wpłynęła wolno na to powietrze rozfalowane kolorami już do granic jakiejś wytrzymałości — ryba. Zwyczajna, niewielka ryba. Wolno, poważnie poruszając pyszczkiem, zaczęła opływać dookoła nasz żyrandol. Potem bez większego wysiłku przewierciła go na wylot, okręciła się dokoła siebie, zatrzepotała figlarnie ogonkiem gdzieś pod sufitem i teraz jednym rzutem spadła na mnie.

Krzyknąłem. Ryba spokojnie przepłynęła przeze mnie i opuściła pokój oknem.

Próbowałem się uspokoić.

— To jedna z najpiękniejszych twoich sztuczek, mistrzu! — rzekłem.

Mistrz czyścił rękawem rondo słomkowego kapelusza.

— Ach, Karolku! Karolku! — powiedział z lekkim wyrzutem. — Z jakim trudem wnikasz w głębię zjawisk. Uprzedzałem cię przecież. Czemu zlekceważyłeś moje uwagi?

— Więc ta ryba napowietrzna... — kiełkowało coś we mnie z trudem niezmiernym.

— To tylko wina czasu czy może zasługa raczej. Czas, mój miły, zachowywał się dotąd rytmicznie. Rządził się prawami muzyki. Postępował ze wszystkim według pewnego taktu, który myśmy nazwali minutami, sekundami i jeszcze inaczej. Była to zresztą, wyznam ci, miara niedokładna nieco. W istocie czas pulsował według miary pewnej fugi Bacha, granej już bardzo dawno temu w taki dzień, jak dzisiejszy. No, ale mniejsza o to. Otóż od niedawna ten stary czas zaczął coraz widoczniej tracić takt. Stało się to niewątpliwie pod wpływem

zbrodni dokonanej na muzyce przez grubego Teofila z ulicy Marynarzy. Czas bez muzyki — muzyka bez czasu, to, mój dobry, rzeczy niesłychane, sprawy zbrodnicze, mogące przyprawić o szaleństwo. No i masz! Cierpliwy czas zwariował wreszcie.

— Ach, ale przecież gruby Teofil nie zamknął jeszcze całej muzyki. Czyż muzyka to tylko fortepiany i nuty?

— No właśnie. Właśnie. Zbrodnia nie jest jeszcze całkowita. Masz rację. Ale też czas niezupełnie oszalał. Jest tylko jakby przesadnie roztargniony. Sprawia takie wrażenie, jakby nie troszczył się wcale o nas, tylko o muzykę.

— I zważ, co się stało — rzekł mistrz, rozstawiając patetycznie nogi i wznosząc w górę dłonie z rozwartymi kabalistycznie palcami. — Zważ, mój chłopcze. Ta ryba, którą widzieliśmy, tak niefrasobliwie mimo nas się zachowująca, jest rybą sprzed lat tysiąca dziewięciuset sześciu. Tysiąc dziewięćset sześć lat temu w miejscu, gdzie się znajduje nasze ciche miasteczko, był zalew morski. I oto roztargniony czas zapomniał o takcie tych lat i pomieszał wszystko haniebnie i znakomicie. W dalszym ciągu zostawił zalew morski o tych kilkaset lat wstecz, ale przywrócił z powrotem ryby. To przecież proste. Ta ryba pamiętała jeszcze w tym miejscu wodę i dlatego pływała tu sobie tak swobodnie i ironicznie.

— Ach, to znakomite. Proste i znakomite — zawołałem radośnie, aby zagłuszyć w sobie nagły niepokój przed rzeczami niezrozumiałymi i niespodziewanymi.

— No widzisz. Widzisz — rzekł znów łagodnie mistrz. — Daj mi teraz moją laskę i chodźmy na miasto.. Na spotkanie dziwności czasu.

Wyszliśmy.

Byłem po prostu zaskoczony banalnym, codziennym wyglądem naszego miasteczka. Kiedy tak szedłem obok mistrza, kroczącego anielsko z rozwianymi białymi skrzydłami marynarki i pobrzękującego wesoło laską po bruku, miasteczko przetaczało się swoim leniwym życiem przez skwarne południe i miejski rynek.

— Niedziela. O, tak. To dobrze — rzekł mistrz. — Niedziele są najodpowiedniejszymi dniami do zamachów.

— Więc dzisiaj jest niedziela? — zapytałem z niedowierzaniem. — Skąd taki wniosek?

— Patrz. — Mistrz wskazał laską.

Rzeczywiście. Pod wodotryskiem rynkowym stał oddział strażaków w złotych hełmach i dął w mosiężne trąby. Słońce własnym złotem kapało obficie z tych złocistości ziemskich. Tak, to była niedziela.

Dopiero po chwili zorientowałem się, że przecież... Ach, no tak, że przecież trąby nie wydają żadnego głosu. Na próżno pięknie ubrani, smukli chłopcy marszczyli brwi i nadymali pąsowe już policzki. Trąby w ich rękach spoczywały spokojnie, senne i złote.

— Widzisz? — rzekł mistrz. — Widzisz. To samo. Roztargniony czas nie chce czy nie może już utemperować, uzgodnić ze sobą dwóch momentów, które jeszcze wczoraj byliśmy skłonni uważać za niewątpliwie następujące po sobie, a nie równoczesne. Te trąby pamiętają jeszcze niedawny niemy spoczynek i dlatego tylko milczą. Kto wie, co się dzieje w tej chwili z tą natarczywością muzyki, która się teraz wytwarza.

— Więc dźwięki... — zapytałem lękliwie — dźwięki, to jeszcze nie muzyka? Mistrz otoczył mnie ramieniem.

— Dźwięki — rzekł — to tylko dobijanie się do drzwi, za którymi czeka muzyka.

Podeszliśmy do biednych, złotych strażaków i pogładziliśmy ich po zmęczonych i przerażonych twarzach. Odpowiedzieli nam mocniejszym i bardziej tragicznym w swej bezsilności nadęciem policzków.

Dziwność czasu potęgowała się nieuchronnie. Czułem lekkie drżenie całego ciała. Co mógł teraz czuć mistrz? Jakie pulsowania, szmery nieobjęte i niepojęte? W tej chwili przeszła obok nas grupa miasteczkowych dziewcząt, wystrojonych niedzielnie i tanio. Mistrz zatrzymał się i klepnął dwie najbliższe w różowe podbródki. Dziewczęta parsknęły chichotliwie, a on stał i patrzył jeszcze długo na ich nogi wysmukłe, młode i radośnie trzpiotowate. Ach, co miał na myśli tak postępując? Jakiej niepojętej dla mnie mądrości miało to być symbolem? Był to może gest troskliwości o istnienie prostacze nieświadomie napływającej dziwności.

Gdy dziewczęta zniknęły za rogiem, mistrz rzekł sam, nie pytany:

— Tak, mój Karolku. W nabrzmiałych i ciepłych piersiach dziewcząt jest ta sama mądrość rzeczy, co w konfiturach. To znaczy: jest jej tam znacznie więcej niż gdziekolwiek indziej.

Te słowa tajemne zapadły mi głęboko do serca, choć jeszcze nie rozważałem ich pięknego sensu.

Wstąpiliśmy teraz do małego sklepiku spożywczego i poprosiliśmy o duży ładunek dynamitu. W tych burzliwych czasach było go tam z każdym dniem więcej niż mąki i jabłek. Gdy już leniwa sprzedawczyni odważyła nam pedantycznie żądaną ilość (uważałem pilnie, żeby nie było niedowagi) i wychodziliśmy znów na rynek po trzech drewnianych schodkach, minął nas w drzwiach niski, skromnie ubrany człowieczek w trójgraniastym kapeluszu.

— Ależ to jest... to jest... — jąkałem się krzycząc i bojąc się jednocześnie powiedzieć do końca.

— Tak, to jest Napoleon Pierwszy — dokończył mistrz.

— Jak to? Skąd? Dlaczego? To żart chyba? — wołałem natrętnie.

— Czyż ja żartowałem kiedykolwiek, mój Karolku? — odpowiedział mistrz z wyrzutem. — Dlaczegoż to fakt istnienia pływającej ryby bez wody, gry na trąbie bez dźwięku wydaje ci się bardziej możliwy do przyjęcia niż roztargnienie czasu Napoleona. Cesarz mężnych Francuzów pamięta siebie przebywającego w naszym miasteczku przed wieloma laty. Roztargniony czas i tu jednak wypadł z taktu i pozbawił cesarza jego świty, wojska, otoczenia, no, wszystkiego tego, co się składało na jego czasy. To przecież proste, chłopcze. Czemu tak się trzęsiesz?

— Bo... bo... — szukałem możliwie honorowego kłamstwa. — Bo byłem zawsze ciekawy, jak wygląda Napoleon. Nigdy go jeszcze z bliska nie widziałem.

— Ach, więc zaraz mu się przyjrzymy, gdy będzie wychodził ze sklepu. Chodźmy tutaj — rzekł mistrz pociągając mnie za rękę. Stanęliśmy za załomem muru. Serce galopowało mi ciężko, nierówno i co chwila przepuszczało kilka uderzeń.

Wreszcie Napoleon wyszedł ze sklepu. Szedł przez rynek szybkim truchtem i zwisającą mu u boku szablą krzesał z bruku iskry.

— Zdaje mi się, że gdy wchodził do sklepu, nie miał szabli — zauważyłem lękliwie, bo już bałem się polegać na własnej pamięci.

— A to co za figiel, drogi Karolku! — wykrzyknął mistrz, jakby ubawiony czymś nagle. — To już drugi, zupełnie inny Napoleon. Ten znowu jest całkowitym produktem twojej pamięci.

— Więc jakże? Jakże to? Czyż może być dwóch Napoleonów? Dwóch różnych, poruszających się, żywych, kupujących coś w sklepikach?

— Ależ tak. Istnieje tylu żywych Napoleonów, ile jest żywych, osobnych o nich wspomnień. Każdy ma swojego Napoleona. Ba, ale, mój miły. Twój Napoleon jest wręcz niebanalny. Nosi szablę, co mu się za czasów jego pamięci nie przytrafiło nigdy.

— To dlatego — wyznałem ze wstydem — że w czasie, gdyśmy się uczyli historii Napoleona, ja miałem zapalenie okostnej i byłem długo nieobecny w szkole. Stąd pewnie ta żywa kompromitacja mego nieuctwa.

— To nic. To nic, drogi chłopcze. Takich upiększeń i deformacji mogą się wstydzić tylko umysły prostacze i logiczne. Natomiast intelekty polotne i wzniosłe winny się tym szczycić. W istocie bowiem Napoleon widziany przez nas początkowo wcale nie wydaje się być starszy rangą od tego, który tam skręca w stronę mostu. Obaj są prawdziwi i rzeczywiści, co mogło się wyraźnie okazać dopiero od chwili zdemaskowania się roztargnionego czasu.

Mimo łagodnego, rzeczowego tonu mistrza czułem rosnący, a niewytłumaczalny przecież niepokój. Słońce zsuwało się bezszelestnie po drugiej stronie nieba. Złote, ostre światło zaczęło matowieć czerwono i gasnąć. Zapalały się drzewa na horyzoncie.

— Chodźmy stąd — prosiłem.

— Tak. Chodźmy, chodźmy — dorzucił mistrz wesoło, jakby nie rozumiejąc mego tonu. — A więc dokąd pójdziemy? — Znów podniósł do góry rozwarte palce obu dłoni. — Odwiedzimy Jana Sebiastiana Bacha.

— W jaki sposób? — zapytałem naiwnie i bojaźliwie.

— Znów bardzo po prostu. Zobaczymy przy pracy tego mocarza dźwięków, Bacha, który istnieje gdzieś tam, powołany do życia raz na zawsze twoją pamięcią. Wiesz przecież, poczciwy chłopcze, że byłoby dla mnie zupełnym drobiazgiem przeniesienie się stąd o setki kilometrów do jego rodzinnego miasta.

— Wiem — przytwierdziłem upokorzony bezsporną wszechmocą mistrza.

— Więc właśnie. Jest to jednak niepotrzebne zupełnie, gdyż w twojej wyobraźni nie istnieje jakikolwiek inny świat poza naszym miasteczkiem. Z łatwością więc umieszczasz Bacha, znanego ci z moich opowiadań, na jednym z przedmieść tej naszej małej i bezgrzesznej mieściny.

Ostatnie słowa wypowiadał mistrz już w chwili, gdy oddaliliśmy się znacznie od rynku. Domy stawały się teraz coraz rzadsze, nieregularne, koślawe, pochlapane czerwonym już zupełnie słońcem. Z wysilonym trudem starałem się poznać te ulice, które powinienem był przecież znać doskonale. Znane widoki tymczasem matowiały, gmatwały się i dziwaczniały. Szliśmy jakby w głąb tej dziwności, trudnej jeszcze do określenia, a jednak już oczywistej.

Weszliśmy teraz w jakąś niezbyt brudną uliczkę, przy której stał szary jednopiętrowy dom, obrośnięty brunatnoczerwonymi jesiennymi winoroślami. Szarość i czerwień odpowiadały sobie potrzebnie i spokojnie. Odczułem to jako łagodną pociechę.

— To tu — szepnął poufnie mistrz, wziąwszy mnie pod rękę.

Ostrożnie przywarliśmy twarzami do szyb parterowych okien. Trudno było dojrzeć coś wyraźniej. Wewnątrz był mrok szary, kleisty i zupełny. Dopiero po chwili spostrzegłem przymglone, ciemne zarysy czegoś poza mrokiem.

— To on — rzekł mistrz zmarszczeniem czoła i przyciśnięciem mojej ręki.

Wytężyłem wzrok. Rozpłaszczyłem się na szybie. Dostrzegłem. Taki sam, jak w opowiadaniach mistrza. Siedział przy stole. Widziałem białe koronki u rękawów, wysoką, białą perukę i twarz. Nie, twarz była zasłonięta dłońmi, lecz i przez te dłonie wyczuwałem jej rumianą, grubokościstą pełność.

— Dlaczego nie gra, nie pisze? — spytałem szeptem.

Mistrz nic nie odpowiedział.

Bach siedział nieporuszony, niknący wolno w gęstniejącym mroku. Nagle zadrgał spazmatycznie. Zrozumiałem — płakał.

Nie pytałem o nic więcej. Nie mogłem dłużej tak patrzeć. W krtań łaskotało mnie wzruszenie nagłe, które mogło lada chwila zmienić się także w płacz. Odwróciłem się od okna uczepiony ręki mistrza, który mówił dalej spokojnie:

— Oto, mój drogi, człowiek, który spośród wszystkich ludzi najbardziej żył z czasem na bakier. On pierwszy. Jego sława muzyczna rozpoczęła się dopiero w sto lat po jego śmierci. Czy nie domyślasz się, że było to pierwsze wielkie roztargnienie czasu zasłuchanego w jego muzykę?

Chciałem odpowiedzieć, lecz w tej chwili ujrzałem coś, co podziałało na mnie jak... Nie, nie mogłem sobie tego dokładnie uświadomić. Był to już jednak tylko strach.

Oto po drugiej stronie ulicy ujrzałem te same dziewczęta, które minęły nas na rynku, i obok nich... tak, obok nich mistrza dotykającego przekornie i mądrze ich różowych podbródków. Jednocześnie widziałem drugiego takiego samego mistrza, stojącego obok mnie, ze swoim uśmiechem jowialnym i zamyślonym.

— Co to? Co to? Mistrzu! — wołałem głupio, ale rozpaczliwie, nie mogąc się zdecydować na zwrócenie się do jednego z nich obu, jednakowych, a tak różnych.

— Dlaczego cię to dziwi, Karolku? — rzekł spokojnie ten stojący przy mnie. — Czy sądzisz, że my obaj jesteśmy na prawach wyjątkowych na tym świecie? Więc dziwi cię to, że nie istniejemy pojedynczo, lecz jest nas w rzeczywistości tylu, ile jest naszych myśli, wspomnień, uśmiechów i postanowień?

Teraz ujrzałem nagle trzeciego mistrza, siedzącego na ziemi i zajadającego konfitury. Obok — czwartego, czytającego jakiś zbiór nut. Między nimi trzema przechodził ostrożnie, trzymając w jednym ręku kubek, a w drugim...

Krzyknąłem.

Tak, to byłem ja sam. Taki sam, identyczny, tylko przedpołudniowy. Szedłem sobie spokojnie, uważnie, ostrożnie, zapatrzony w rytmiczne chybotanie się kawy, nie zwracając najmniejszej nawet uwagi na tego drugiego mnie, który patrzyłem na niego ogłupiały i zastraszony. Z bocznej ulicy wybiegł teraz jakiś młodzieniec wesoło podskakujący, majtający śmiesznie zieloną konewką i gwiżdżący coś bezgłośnie.

Wiedziałem, że to był walc z *Fausta* i — że to byłem trzeci ja.

Przerażony ostatecznie, upadłem przed mistrzem na kolana.

— Mistrzu! — wołałem zamknąwszy oczy, żeby nie widzieć podwójnego sie-

bie. — Drogi mistrzu! Powiedz wreszcie, że tylko sobie tak zakpiłeś z poczciwego prostaka. Powiedz, że to nieprawda. Że to tylko arcydzieła twojej imaginacji, w którą kazałeś mi uwierzyć. Powiedz. Uratuj mnie od samego siebie, który się mnożę nieskończenie.

— Karolku, mój dobry Karolku, uspokój się. To przecież prawda. To rzeczywistość, która dzieje się tym razem naprawdę bez mojego współudziału. Sama.

— Ach, ja tak nie mogę. Nie mogę. Muszę wreszcie wiedzieć, który ja jestem prawdziwy, a który jest tylko przeszłością. W ogóle chcę wiedzieć wszystkie rzeczy pojedynczo, konkretnie. Chcę wiedzieć, które są, a które tylko były, bo inaczej...

— Pomnij wreszcie — przerwał mistrz łagodnie, ale stanowczo — pomnij wreszcie, że w istocie to, co przyzwyczaiłeś się nazywać przeszłością, nie istnieje. Była to blaga wymyślona przez umysły ograniczone. Naprawdę istnieje ciągle tylko teraźniejszość. W niej mieszczą się wszystkie nasze myśli i czyny, minione i obecne. Tak było zawsze. Tylko że dotąd rytmiczny czas dzielił to wszystko w jakiś sposób małomieszczański, pedantyczny. Szufladkował nasze słowa i gesty, nie pozwalając na konfrontację między nimi. Obecnie przez zwykłe roztargnienie czasu zdemaskowała się ta długo ukrywana blaga.

— Och, tak, tak — nie mogłem się mimo wszystko uspokoić. — Tobie, mój mistrzu, łatwo mówić tak spokojnie. Cała dziwność rzeczy łasi się do twoich rąk, posłuszna i zrozumiała. Ale na mnie, prostaka, zwala się, przygniata, straszy mnie i męczy. Mistrzu! — Objąłem jego nogi. — Zabierz mnie stąd gdzie indziej, dokądkolwiek. Przecież to dla ciebie będzie drobiazgiem, niczym. Wyratuj mnie od mojej twarzy i rąk. Uczyń mnie choćby nutą z fugi Bacha. Ostatnią, małą nutą. Żebym sobie mógł tam leżeć rozpięty na pięcioliniach i czekać spokojnie, bezmyślnie i bezczynnie. Mistrzu!

Mistrz podniósł mnie z kolan i zaczął gładzić po głowie.

— Oczywiście, byłoby to dla mnie drobnostką. Ale czy ty wiesz, Karolku, o co prosisz? Być nutą z fugi Bacha? O, czy wiesz, co czuje zwykła nuta? Jak musi skupiać się w sobie, gdy już drżą pięcolinie od dźwięków nut początkowych, coraz bliższych? Z jakim niepokojem czeka na ten zbliżający się dźwięk? Czy jesteś pewien, że zdobyłbyś się na obojętne istnienie obok dźwięku, który miałbyś tylko oznaczać? Przecież tak samo jak teraz drżałoby ci maleńkie, czarne serce, gdybyś czuł nieskończone powtarzania się samego siebie w dźwiękach i odpisach nut. Nie, kochany, ja na to pozwolić nie mogę.

— Więc co to będzie? Co będzie? Ja tak przecież nie mogę.

— Uspokój się, uspokój. Daj dowód tego, że jesteś przecież moim uczniem, uczniem mistrza nonsensu. Spokojnie. Dzień dzisiejszy wymaga przecież od nas wielkiego przedsięwzięcia.

Dopiero to zdanie przywróciło mi trochę skupienia. Prawda. Mieliśmy przed wieczorem wysadzić w powietrze składy nut i fortepianów przy ulicy Marynarzy. Ta myśl umocniła we mnie przekonanie, że przecież mimo wszystko, cokolwiek stać się jeszcze może, mistrz pamięta o wszystkim i czuwa także nade mną jak nad składem nut. To już pewnie niedługo. Trzeba się przecież przygotować, zapomnieć o swym małym, człowieczym strachu w tej chwili, gdy sam mistrz pochłonięty jest przecie tylko myślą wyświadczenia dobrodziejstwa tej sprawie nadludzkiej.

Teraz właśnie ulica opustoszała od naszych podwójnych postaci. Weszły na nią znów dziewczęta, chichotliwe i różowe.

— Przepraszam cię, Karolku, na chwilę. Mam do załatwienia pewną drobną, ale na wskroś metafizyczną sprawę. Zaraz wracam.

Nie zdążyłem nic odpowiedzieć, bo już mistrz, nie oglądając się na mnie, skierował się w stronę dziewczyn. Najbardziej różowa odłączyła się od grupy i podeszła do niego. On zaś, wielki mistrz nonsensu, przekładał kłopotliwie z ręki do ręki podłużną paczkę z dynamitem i zaglądał dziewczynie w oczy. Wreszcie zdecydował się schować dynamit w obszerną kieszeń marynarki i objął wpół perkalową różowość.

Teraz dopiero przeraziłem się ostatecznie.

W tym jego pośpiechu, krygowaniu się, łapczywości niezgrabnej i natrętnej było coś tak ludzkiego, coś tak bardzo ludzkiego. W uśmiechu nerwowym obnażył swoje zęby. I oto one, dotąd tak doskonałe i konieczne, były czymś nieporadnym i szczerbatym.

Zawołałem z rozpaczą ogromną:

— Mistrzu!

Ale on nie drgnął nawet. I tak pochylony śmiesznie ku dziewczynie znikał w jakiejś bramie, drepczący nieporadnie i uderzany niemiłosiernie po łydkach ładunkiem dynamitu.

Nie zdziwiłem się jego milczeniu. Przyjąłem je rozczarowaniem głuchym i ogromnym. Nie odpowiedział, bo nie czuł się już mistrzem... Może nie był nim nigdy? Otumaniał mnie tylko małymi kuglarskimi sztuczkami i wreszcie zdemaskował się w tym dniu powszechnej demaskacji. Był więc zwykłym człowiekiem.

To odkrycie przywróciło mi nagle własną godność i podniosło jej znaczenie wyżej, niż się tego mogłem kiedykolwiek spodziewać. Byłem więc demaskatorem nonsensu. Okręciłem się wesoło na pięcie — i nagle potknąłem się z nagłego wrażenia.

Ujrzałem biegnących w moją stronę, stłoczonych w popłochu panicznym i gwałtownym — strażaków. Jakże wyglądali okropnie. Pogubili złote kaski i trąby. Na ich mężnych piersiach dzwoniły jazgotliwie i tchórzliwie rzędy orderów. Z wytrzeszczonymi z wysiłku i strachu oczami pędzili na oślep, gnani przez fałszywą, nędzną, ale gwałtowną i głośną strażacką muzykę, która wreszcie wytrysnęła z trąb i ścigała ich gwałtownie. Nic nie pomogło porzucenie trąb ani zatykanie uszu. Chropawe i ryczące dźwięki cwałowały za nimi galopadą coraz szybszą i groźniejszą, gotową dopaść ich w każdej chwili.

Spoceni strażacy byli już blisko mnie. Spiętrzona w biegu muzyka zapowiadała, że już za chwilę wypadnie zza rogu i wtedy...

Zbladłem, skurczyłem się, przyczaiłem trwożliwie i tchórzliwie. Zrozumiałem nagle i boleśnie, że jestem sam, zupełnie sam, zagubiony bezradnie w środku dziwności rzeczy. Zrozumiałem, że nie mam mistrza.

Rzuciłem się na oślep do ucieczki. W pędzie minąłem siebie przywartego twarzą do szyby pokoju Bacha. Za sobą czułem bezładny tupot strażaków i jeszcze bardziej bezładny tupot dźwięków.

„Dźwięki to tylko dobijanie się do drzwi, za którymi czeka muzyka" — pomyślałem mimo woli. Teraz jednak poczułem całą pustkę tego zdania, gdy nie tkwiło ono w ustach mistrza.

W tej chwili omal nie wpadłem na jakąś wysmukłą postać w obcisłych pantalonach, która przechodziła wszerz przez ulicę.

Był to Ludwik XIV.

Zwolniłem biegu wbrew woli.

Ach, to było okropne. Nienawidziłem absolutyzmu francuskiego. A teraz nagle dowiadywałem się, że on nienawidził mnie także. Wyplątał się swoim najdobitniejszym symbolem poprzez gąszcz czasu, aby mi przeciąć drogę właśnie w takiej chwili. Było to zbyt bezwzględne, aby moje kolana mogły nie zmięknąć nagle. Strażacy byli tuż za mną. Poczułem oddech i zdwoiłem siły. Wpadłem boczną uliczką w nadziei, że strażacy pobiegną prosto. Niestety. Biegli dalej za mną, a tuż za nimi te dźwięki straszne, ryczące, do których na pewno przyłączył się mściwy, bezwzględny absolutysta, Ludwik XIV. Czułem to wyraźnie całą powierzchnią ścierpniętych ze strachu pleców.

Pędziłem coraz zacieklej. Wpadałem w ulice coraz bardziej zawiłe i coraz bardziej nieznane. Z bram wyglądały ku mnie straszne lub smutne twarze, które widziałem dawno temu w kinie lub we śnie. Mrugały ku mnie migdałowymi oczami i nawoływały ustami klejącymi się do jakichś słów niedosłyszalnych, wypowiadanych w języku kina i snów. Gdy odrzucałem ich nawoływania niecierpliwymi gestami rąk i klaskaniem stóp po bruku, nie dawały za wygraną i mnożyły się, ustokrotniały, zabiegały mi drogę i znów pojawiały się znienacka, mrugały, rozklejały wargi do wołania. Postanowiłem nie patrzeć na nie, nie myśleć i uciekać z głową wzniesioną w niebo. Z początku wydało mi się to postanowieniem heroicznym i uwalniającym. Ale już po chwili... Po chwili spostrzegłem, że na dokładnie czerwonym niebie, pośród chmur rozmazanych szeroko mocnymi pociągnięciami wiatru, tkwiło słońce, skamieniałe i nieruchome. Zwisło ono bezwładnie z boku tej wielkiej pąsowej wklęsłości, którą miałem nad sobą, i czekało tak martwe, głupie, wypukłe. Gdy tak patrzyłem, zdawało mi się, że mimo wartkiej i bolesnej pracy moich nóg stoję w miejscu. Było to uczucie okropne. W spotęgowanym przerażeniu wtuliłem głowę znów w ramiona i gnałem, gnałem, gnałem.

Och, móc teraz dopaść jakiegoś miejsca jedynego, konkretnego, nie rozszczepionego stokrotnie, mojego własnego. Dobiec do jakiejś rzeczy maleńkiej, skrawka czegoś, co by mogło być tylko proste i jedyne. Aby tylko tyle miejsca, żeby głowę nieprzytomną, przerażoną i rozpulsowaną skryć, zakopać, schować i milczeć — i już nic. Ale gdzie to może być takie miejsce? Gdzie? Gdzie?

Nagle ujrzałem przed sobą białe, długopołe ubranie.

Zawołałem:

— Mistrzu, ratuj! Roztratują mnie dźwięki strażackie i Ludwik XIV, i czas, i słońce.

Ale nie mogłem wydobyć głosu.

Poruszałem tylko ustami jak tonący. Mistrz był mistrzem wczorajszym, idącym pod rękę z wczorajszym Karolkiem, którego nie śmiałem już nawet w myślach nazwać sobą. Gdy tak walczyłem ze śmiercią od wulgarnych, prostaczych dźwięków, żądnych mojej łatwej krwi, mistrz i Karolek tymczasem szli sobie gwarząc przekornie i beztrosko, nie zważając na nie wcale. Zaczynało mi braknąć tchu. Kłuło mnie w piersiach. Wiedziałem już teraz, że tamci dwaj, to osobni, obcy ludzie, którzy byli tylko naśladowcami cudzych twarzy.

Twarz mnie piekła boleśnie. Zrozumiałem, że to kłucie w piersiach to już tylko strach.

Nogi mi ustawały. Podniosłem znów głowę do góry i zobaczyłem niebo pokryte rozmnożonym i powtórzonym nieskończenie słońcem. Milionem słońc. Wisiały one nade mną tak samo nieruchome, tak samo wypukłe, jesienne, ale tym razem wszechobecne, apokaliptyczne i ostateczne. Opadły mnie ze wszystkich stron. Nie było już dokąd uciekać.

Ostatkiem sprężonych sił skoczyłem do pierwszej z brzegu bramy. Zacisnąłem oczy i słyszałem tylko, że cała kawalkada przetoczyła się wściekłym galopem mimo mnie. Ale krótkie porykiwania puzonów były jeszcze ciągle blisko. Może to zresztą już nie dźwięk złotych trąb, tylko szalony łomot krwi w skroniach. A może jednak dźwięki: ciągle groźne, czujne, barbarzyńskie.

Dźwięki to tylko dobijanie się do drzwi.

Zacząłem walić kułakami w jakieś drzwi. Mocno, szybko, coraz szybciej, aż do spuchnięcia pięści. Drzwi otworzyły się nagle.

Na progu stał mistrz — biały, patetyczny, z rozlśnionymi migdałowymi oczami. Nad głową trzymał pałeczkę dyrygencką, gotową za chwilę spaść rozkazująco w dół.

Szarpnąłem się w tył, zacząłem jeszcze szybciej i błagalniej tłuc pięściami w przeciwne drzwi. Może tu wreszcie będzie to miejsce jedyne, jedyne! Kiedy drugie drzwi otworzyły się na oścież, ujrzałem w nich także tego samego mistrza, w tej samej postawie.

Dopadłem drzwi trzecich, piątych, dwunastych. Gdy otworzyły się wszystkie — w każdych stał mistrz, wspaniały, rozkazujący i anielski. W każdych czekał tak, niemy, gotowy i stokrotny. A nad każdym drżała lekko i niecierpliwie złota pełeczka dyrygenta.

Skoczyłem do drzwi. Zacząłem się dobijać po raz ostatni. Gdy się otworzyły, stanąłem w nich ja sam i nagle ostrym cięciem powietrza opuściłem swoją pałeczkę w dół. Jednocześnie ten sam ruch wykonały wszystkie postacie stojące w drzwiach.

Wybiegłem przed dom.

W tej chwili rozległ się straszny huk. Czarnymi nutami deszczu spadła z nieba jakaś ogromna, pochłaniająca wszystko muzyka. Znikło stu mistrzów w stu drzwiach, Ludwik XIV, Napoleon, Bach i strażacka orkiestra. Rosła tylko i potężniała ta muzyka patetyczna i jedyna. Cała wielość, ustokrotnienie, zawiłość — to wszystko ginęło w szybkim, kroplistym *staccato*. Ziemia poczęła wzbierać muzyką po brzegi i wystrzelać w górę wysokimi tonami drzew. Wtedy huk powtórzył się po raz drugi. Muzyka zaczęła nacichać, a niebo wypogadzać się.

Ujrzałem kłęby ognia i dymu. Spośród nich wyskoczyło coś białego i poczęło się szybko wzbijać w górę.

Był to mistrz, wyrzucony w powietrze razem ze składami nut i fortepianów.

Dojrzał mnie i zamachał przyjaźnie ręką. Tak go widziałem z tą ręką wyciągniętą w górze, zanim nie oddalił się tak bardzo, że już wyglądał tylko jak mały punkcik z kreską —

— jak mała ostatnia ćwierćnuta z fugi Bacha.

Wtedy się zwyczajnie, po ludzku rozpłakałem.

Wacław Bojarski

Maciej Zenon Bordowicz

CZAS ŻNIWA

Panu A. Tewiaszewowi

I

Frasobliwy a spękany
Chrystus
na ramionach południa
odważa
— leje emalię ze złota
do sadów
jak dzbany grodzone

Jabłka na niskiej
ciszy gałęzi
Wiśnie
intonują czerwień
o kubki grusz

II

O miedzę
kosą chłopek trąca
— podle pięt
grabie jak pies

a w polu śpiew
— oj poszedłby Chrystus
w te łany
— oj poszedł
— oj kosiłby Chrystus
te łany
— oj kosił

Chłopek
narzędziem jak kłosem
potrząsa

III

I Chrystus w siermiędze
utkanej z żalu szczerego
cudownie frasobliwy
za chłopkiem miedzą
za chłopkiem

Wieczorem
na przyzbie jabłka spożywa
we frasunku zbożowy
— w dłoniach jak gwoździe
maki

Wokół
kałuża mleka od księżyca
— piasek

Lipiec 1958

*
* *

Przejechanego psa nikt
nie żałuje

Przy człowieku powstaje
lament

ale gdy ptaka
przekreśli powietrze
sam Bóg
rysuje paznokciem
na niebie
szramę

Maciej Zenon Bordowicz

Jean Douassot

GANA

(FRAGMENT POWIEŚCI)

Przez całe tygodnie babka była dla mnie wszystkim, a potem nagle robiłem jej tak obrzydliwe kawały, że aż wstyd bierze. Któregoś wieczoru, wychodząc po chrust do składziku, zawołała do mnie:

— Popatrz no dobrze, nic tam nie leży na podwórku?

Popatrzyłem, zobaczyłem walającą się obręcz i powiedziałem, że nie, nic nie widać. Zaraz w nią wdepnęła, wywaliła się na ziemię i zapłakała. Ale nie przyszło jej na myśl, że to ja jestem taki świński ryj. Powiedziała sobie od razu, że pewnie źle popatrzyłem, że dobrze jej tak, nie należy pytać dzieci o poważne sprawy, są przecież takie roztrzepane. I że jest ciemno... I że ona ślepa...

Podbiegłem do niej zawstydzony.

— Potłukłaś się, babciu?

Miałem ochotę krzyczeć, oskarżyć się przed ojcem, przed matką, powiedzieć, że jestem świnia, łobuz, ale ona swoje, że to nie moja wina.

— Źle popatrzyłeś, dziecko, przecież wiem.

— Nie, nie wiesz.

— Wiem, wiem, nie bój się, to nic strasznego, nie powinnam cię była pytać. Ty się bawisz, nie masz czasu patrzeć, czy coś tam leży, czy nie na tym diabelskim podwórku.

— Nie, nie wiesz, to moja wina.

Byłem wściekły na siebie, zawstydzony, upokorzony jej ufnością.

— Babciu, muszę ci powiedzieć...

— ...Że zrobiłeś to naumyślnie? I tak nie uwierzę. Teraz zawołaj mamę, nie martw się, ale coś mi się stało, boli.

Pobiegłem, odszukałem matkę na klatce schodowej i powiedziałem jej, że babka się przeze mnie przewróciła.

— Jakeś ty to zrobił?

— Zapytała mnie, czy nic nie leży na podwórzu.

— Mam nadzieję, żeś dobrze popatrzył, zanim odpowiedziałeś?

Wtedy zacząłem się usprawiedliwiać, że było ciemno, noc, i nie przyznałem się w końcu do tego, co jeszcze przed chwilą parzyło mi usta.

Znaleźliśmy babkę siedzącą na swoim stałym krzesełku, ale z wykrzywioną ręką. Trzeba było wołać lekarza, zakładać gips: złamała obojczyk.

Mnie to rąbnęło jeszcze mocniej niż ją. Dusiła mnie niemożność powiedzenia słowa. Pomyślałem wtedy jedno: wyspowiadać się.

Nigdy nie chodziłem do kościoła. Nikt mnie nie naganiał, a fater był temu wręcz przeciwny, tak samo jak babka, choć ta czasami się modliła. Wszedłszy do kościoła walę prosto do jednej z tych drewnianych budek zawieszonych z przodu firanką z wyfroterowanymi klęcznikami po bokach.

Klękam i czekam w milczeniu, aż ktoś do mnie zagada. Ale nikt się nie odzywa. Podnoszę głowę, widzę kratowane drzwiczki, takie malutkie, jak otwór do podawania półmisków. Przyciskam do nich wargi i mówię:

— Zrobiłem świństwo.

I czekam. Cisza się dłuży, staje się nie do zniesienia, postanawiam brnąć dalej.

— Zrobiłem cholerne świństwo, przepraszam.

Znów czekam i usiłuję dojrzeć przez kratki księdza, który tam na mnie czyha. Tak kombinuje, żeby wszystkiego wysłuchać i nie odezwać się ani słowem. Nie ma rady, trzeba wszystko wygarnąć.

— Świństwo, bo powiedziałem, że nic nie leży na podwórku, a to nie była prawda. A babka jest ślepa i wpieprzyła się na obręcz, i złamała sobie obojczyk.

To już było wszystko, pozostawało teraz czekać. Usiłuję sobie przypomnieć słowa jakiejś modlitwy i zaczynam cicho coś mruczeć pod nosem.

— To już wszystko — mówię.

Klęczałem długo, bo chciałem, żeby się do mnie odezwał, żeby powiedział jak babka mówiła, że dzieci zawsze robią jakieś psoty, że mogą być czasami nawet złe, ale że muszą jednak panować nad sobą. Nie żądałem, żeby mnie karał, prawił mi kazania i w ogóle, chciałem się tylko wytłumaczyć, przyznać się, że mi przykro, że zrobiłem takie okrutne świństwo, które nie sprawiło mi żadnej przyjemności, nawet przez krótką chwilę. Nie myślałem, że to się tak skończy. Widząc obręcz, powiedziałem sobie, że przewróci się i wstanie, może mnie opieprzy, ale nie, że sobie rękę złamie.

Nic, cholera, milczenie. Nie mogłem już wytrzymać, kolana mi zdrętwiały, ręce się kleiły, wilgotne, spocone, zaciśnięte, z paznokciami wbitymi we wnętrze dłoni.

— No i co ksiądz na to? Co to księżulo dzisiaj taki nierozmowny?

Przyłożywszy oko do szpary między dwiema splecionymi deszczułkami, badałem pilnie wnętrze tego kurnika, ale gówno. Było puste? Co, nie ma go tam?

Samo to pytanie wyprowadziło mnie z równowagi. Więc co, przyznawałem się dla pucu? Gówno, jak tak, to trudno, nie będę od nowa zaczynał.

— Hej, jest tam kto? Księże!

Darłem się na cały głos, bo zrozumiałem wreszcie, że żadnego katabasa tam nie było. Ogarnęła mnie wściekłość, rozwaliłbym całą tę drewnianą budę. Posłyszałem czyjeś kroki, drzwiczki się otwarły i za drewnianą kratą zabłysło światło. Zobaczyłem twarz katabasa i jego świdrujące oko.

— Szt, szszszt...

Uspokoił mnie swoim sykaniem i zapadła długa cisza. Wystraszyli mnie i ta cisza, i katabas. W końcu zaczął coś tam szeptać do siebie, tak że nie mogłem nic zrozumieć.

— Szt, czt, psssspczt.
Na co odpowiedziałem również szeptem:
— Szt, plomst, spczt.
— Amen — mówi.
— Amen — ja na to.
— Więc zgrzeszyłeś?
Drgnąłem na dźwięk jego głosu. Wreszcie mówi. Nastawiłem ucha, czekając na następne pytanie.
— Zgrzeszyłeś, tak?
— Tak, panie.
— Nie mów do mnie panie, mów do mnie ojcze.
— Tak, ojcze.
— Zgrzeszyłeś, pytam?
— Tak.
— Ojcze.
— Ojcze.
— Co zrobiłeś złego?
— Już powiedziałem.
— Kiedy powiedziałeś?
— Na początku.
— Zmówiliśmy razem modlitwę, ale nie słyszałem twojego wyznania, mów.
— Tak, panie.
— Przestań mówić do mnie panie, jesteśmy w kościele.
— Tak, panie doktorze.
— Ach, ty!
Okropnie się zmieszałem. Nie mogłem mówić do niego „ojcze", mogłem mówić w ostateczności „księże", a najlepiej „panie", to do niego pasowało. Poza tym wyznanie, które miałem uczynić, choć przed chwilą, gdy byłem sam, z taką łatwością mi przyszło, nie mogło teraz wydostać się przez gardło i udaremniało wszelką myśl o spowiedzi. Nie byłem zresztą zwyczajny tych praktyk. Raz jeden tylko posłano mnie do spowiedzi i kazano powiedzieć, że kłamię, trochę kradnę i jestem niegrzeczny. Musiałem zmówić przy okazji dwie czy trzy modlitwy, o których pojęcia nawet nie miałem, ale mi się upiekło, bo katabas odesłał mnie od konfesjonału, żebym je zmówił sam przed ołtarzem.
Tu się właśnie nabrał. Pogapiłem się trochę w sufit, po czym zacząłem bezmyślnie powtarzać wykute na pamięć streszczenie lekcji historii o bitwie pod Troyes i panowaniu Karola V i datę 1515.
Potem poszeptałem jeszcze 1515, 1515 chyba ze sto razy i taki był koniec modlitwy.
— 1515, 1515, 1515.
— Śpisz?
— Nie.
— Więc czekam. Co zrobiłeś złego? Przed chwilą wołałeś mnie, tak ci było pilno.
— Okradłem matkę.
— Bardzo nieładnie. Co dalej?
— Okradłem ją, żeby kupić sobie ciastek z ryżu.

Z dwojga złego lepiej już było mówić o czymś, co lubiłem, a za ryżem przepadałem.

— Ciastek? No i co?

— No i nie będziemy mieli dzisiaj pieniędzy na kolację, bo jesteśmy biedni.

— To bardzo, bardzo brzydki postępek. Z jakiej jesteś dzielnicy?

— Stąd.

— Jak masz na imię?

— Józek.

Z dwojga złego lepiej było podać byle jakie imię, skoro i tak kłamałem.

— Więc, Józku, postąpiłeś bardzo nieładnie. Teraz się rozchorujesz, a matka i tak cię ukarze. Wstawię się za tobą, jeśli mi powiesz szczerze, co jeszcze zrobiłeś złego.

— Kradnę co się tylko da.

— Znaczy, że jesteś złodziejem?

— Tak, panie, księże, nie gniewaj się.

— Co, teraz znów mówisz do mnie per ty?

— Nie.

— Więc jesteś złodziejem.

— Tak, dużo kradnę.

— Przyznałeś się do winy, to już dużo, to prawie zmazuje winę, ale musisz często przychodzić do spowiedzi, opowiadać mi swoje brzydkie myśli, mówić, czy nie patrzysz przypadkiem na rzeczy, na które nie powinieneś patrzyć. Musisz pamiętać o miłości bliźniego: twoje rodzeństwo będzie głodne, jeśli będziesz kradł, a ty przecież nie chcesz, żeby oni chodzili głodni. Mówisz, że nie będą mieli co jeść: to bardzo brzydko, popełniłeś zły uczynek.

— Przyznałem się.

— Tak, ale teraz musisz się pomodlić, zmów dziesięć razy *Zdrowaś Mario!*

O, pierdolony!

Nie umiem żadnego *Zdrowaś Mario!* Patrzę na niego i on na mnie patrzy, i boję się, żeby się nie pokapował. Cicho coś szepcze do siebie i patrzy ciągle na mnie.

Zaczynam coś burczeć pod nosem, posykując co chwila, jak on.

— Mów głośniej, chcę ciebie słyszeć.

— Nie śmiem.

— Powtarzaj za mną.

Zaczął mówić wyraźnie: „zdrowaś-mario-łaskiś-pełna-szt-szt...". Mamrotałem wpatrzony w jego wargi i kiedy się zatrzymywał, i ja się zatrzymywałem. Już zbliżaliśmy się chyba do dziesięciu, w końcu się skończyło.

Stop.

Będę mógł wreszcie dać nogę.

— A teraz zmów dziesięć razy strzelisty akt żalu.

O, pierdolony!

Jaki tam strzelisty, jaki akt, pojęcia nie mam.

Znów taka sama sytuacja, ja niby nie śmiem, on zaczyna i podpowiada mi cichutko.

— Szt... Szszszt...

Koniec. Wstaję.

— Poczekaj, jeszcze nie wszystko: teraz pięć *Ojcze Nasz* i dwa *Wierzę w Boga*.

Cholera jasna. Jeszcze raz, od początku.

Tym razem już mu się spieszy, jedziemy szybko nie zatrzymując się na przystankach. Trudno mi dotrzymać tempa, prycha jak lokomotywa. Lekko wystukuję ręką rytm: szszh... szh... raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy...

— Teraz dwa *Wierzę w Boga* — mówi wreszcie zasapany.

Poświstując między zębami recytuję obydwa wierzęwbogi i wreszcie koniec.

— Dziękuję — mówię do niego i podnoszę się ze ścierpłych kolan.

— Jeszcze chwileczkę, nie powiedziałeś mi, czy jesteś także kłamczuch.

— Powiedziałem, z początku, kradnę i kłamię.

— To dobrze, możesz już iść. Wychodząc z kościoła przyklęknij i przeżegnaj się. Będę na ciebie patrzył.

Fajno.

Wieję z lekkim sercem i obojczykiem babki pod pachą. Otwierając drzwi przypomniałem sobie, że miałem się przeżegnać. Zanurzyłem całą łapę w miednicy, przeżegnałem się w obie strony i rozbawiony buch kolanem o ziemię. Stłukłem sobie kolano, patrzę, a katabas już mnie goni z konfesjonału. Wyrywam co sił w nogach na ulicę i tam zasuwam taki gaz, że nie wiem, nie oglądając się wcale, aż minąłem ostatnie zabudowania. Tam przystaję i próbuję obejrzeć się za siebie. Katabas znikł jak kamfora.

Przełożył
Jerzy Lisowski

Bronisław Kamiński

*
* *

Oto połowa życia mojego ciała minęła
kiedy patrzę w lustro i widzę obraz mojej głowy
przypominam sobie chwile kiedy zaciskałem pięści
kiedy wierzyłem w sławę i potęgę które mnie oczekują
całe lata położyły się na mojej młodości
każdego dnia ostre paznokcie czasu rozbierały mnie z siły i z nadziei
teraz na szczycie krzywej moje ciało zostało bez złudzeń
niepotrzebna mi klęska niepotrzebne byłoby zwycięstwo
tylko nieszczęściem jest żem przywiązany do tego ciała jak więzień do celi
choć chciałbym zostawić tę padlinę
i odejść wolny od przyczyn i od skutków
wiem że tego szczęścia niemożliwego nigdy nie osiągnę
i że zawsze będę musiał zanurzać się w próżności czasu
i patrzeć na to ciało w jego nieszczęściu

ludzie przechodzą przez ulice
wciskają się do swoich mieszkań
jak dzieci każdy z nich ma swoje zabawki
i czynią sobie krzywdę aby zachować te małe kruche przedmioty
które nie mogą być zachowane
gdyby moja matka wiedziała że ten mały chłopiec którego pieściła i całowała
stanie się mną
zapewne płakałaby w dniu moich urodzin

ale nic nie jest ważne pod słońcem
jedni odchodzą drudzy przychodzą
bitwa cieni zaludnia wszechświat
i wszystko ginie
zostaje tylko koło które się kręci
a w tym kole mały punkt
ja
nie mam już języka wspólnego z nikim
przeminę więc nie będąc wysłuchany

ramiona wyciągnięte usta bez słowa
tylko ucho ucho

wołam cię więc nieznana weź mój głos i mój kształt
bo dzień ich urodzin był dniem nieszczęścia
nie mogę więcej pisać ładnych zdań
żadna metafora nie może więcej wyjść z moich ust
jest mi za bardzo źle abym mógł się bawić
nienawidzę siebie samego
i ani społeczeństwo ani natura ani nawet sam bóg nie mogą nic dla mnie uczynić

*

* *

Mój dom był zamknięty
żaden ptak nie mieszkał w moim pokoju
żadne okno nie przynosiło nadziei
żaden głos
mój dom był pogrzebany światłami wielkiego miasta

o Paryżu Paryżu znam ciebie Paryżu
wielki rak twojego ciała
pazury twoich ulic
zranione kroki ludzi

o nieszczęsne królestwo samotności
bo byłem sam jak trup
sam na drodze przeznaczenia które przepływa między palcami
na tej równinie istnienia z której wytryskają kształty śmierci

o moja głowo moja głowo dlaczegoś ukazała się pomiędzy falami
dlaczegoś weszła w burzę dni
i oto jestem pomiędzy ziemią a niebem
droga zjednoczona z cyklonami i ze źródłami rzek
góry łamią korę ziemi w moich ramionach
gwiazdy rysują krzywą mojej krwi
i wiem że prąd który niesie moje życie poprzez obrazy jest określony jak kształt głazu

cisza rośnie
świat skazany na moje spojrzenie

Bronisław Kamiński

Jacek Trznadel

UWAGI O LEŚMIANIE

Współcześnie stajemy zaledwie na progu zrozumienia zasad, na jakich została napisana poezja Leśmiana — jedna z najbardziej odrębnych artystycznie i filozoficznie w liryce europejskiej w dwudziestym wieku, tworząca konsekwentny i przemyślany świat artystyczny. Konieczna staje się próba wyjaśnienia w inny niż dotychczas sposób — żywości i aktualności sztuki poetyckiej Leśmiana, wyznaczenia jej związków z epoką literacką, w której tworzył. W tym celu w pierwszym rzędzie należy przywołać te materiały, które dotychczas nie były badane, co dotyczy na przykład krytyki literackiej Leśmiana i jego eseistyki na tematy filozoficzno-estetyczne. Pierwszy znany mi artykuł Leśmiana pochodzi z roku 1909, ostatni — z roku 1937 — został napisany tuż przed śmiercią poety. Większość twórczości krytycznej Leśmiana powstała w latach 1910—1915 i została zawarta przede wszystkim w *Nowej Gazecie* Stanisława Kempnera i jej dodatku literackim *Literatura i Sztuka,* redagowanym przez Lorentowicza, w *Kurierze Warszawskim,* w *Prawdzie* (w owym czasie już pod redakcją Wincentego Rzymowskiego). Nie wymieniam czasopism mniejszych. Okres początku wojny przynosi przerwę w działalności krytycznej Leśmiana, jednak już w 1915 roku w *Myśli Polskiej,* wydawanej przez Mortkowicza, pojawiają się eseje krytyczne i literackie Leśmiana, utwory prozaiczne i poetyckie. Wiele utworów tam zamieszczonych napisał poeta pod dwoma, mało znanymi pseudonimami — Felicjana Kostrzyckiego i Jerzego Ziembołowskiego. Współpraca z *Myślą Polską* trwa kilka lat. Odzyskanie niepodległości przetasowuje zupełnie stosunki życiowe, stosunki literackie. Leśmian — jeden z najwybitniejszych ludzi w życiu artystycznym Warszawy w latach poprzedzających wojnę — niespodziewanie znajdzie się w prowincjonalnym Hrubieszowie, następnie zaś w Zamościu, skąd dopiero w r. 1934 przeprowadza się ponownie do Warszawy.

Ten właśnie okres — Hrubieszowa i Zamościa — jest luką w twórczości krytycznej poety. Przyczyniło się do tego zapewne kilka spraw: naturalne oderwanie od kontaktów z czasopismami, dojście do głosu bardzo ekspansywnego pokolenia młodej literatury — Skamander, Awangarda — z ideałami estetycznymi, których Leśmian nie rozumiał w pełni lub którym się zdecydowanie przeciwstawiał. W latach tych, według relacji A. Szczerbowskiego, nawet poezję ogłasza rzadko i na specjalne zaproszenie niektórych czasopism.

Gdy w r. 1937 Leśmian zaczyna współpracę z *Kurierem Warszawskim*, jako autor pisujący do rubryki *Intermedia literackie*, można by tego nie uważać za powrót do krytyki, lecz raczej za działalność felietonową, gdyby nie prelekcja pt. *Z rozmyślań o poezji*, przygotowana w celu oficjalnego wygłoszenia w Polskiej Akademii Literatury (pierwodruk: Rocznik PAL, Warszawa 1939. Ogłoszona na podstawie odpisu lub rękopisu w emigracyjnym wydaniu *Łąki*, pod tytułem *Traktat o poezji*). Esej ten jest jednym z ważniejszych w krytyce Leśmiana, potwierdza i rozwija poglądy z lat 1909—1915.

Żadne z czasopism tu wymienionych nie było trybuną *par excellence* literacką, o szerokim zasięgu. Świadczy to o niechęci poety do wchodzenia w ramy jakiejkolwiek koterii czy grupy literackiej, wiązania swej osoby z jakimkolwiek programem. Osobną sprawą — choć jest to jakby prehistoria lat, o których tu mowa — jest jedynie sprawa *Chimery*.

Jak najbardziej żywe do ostatniego czasu pełne podciąganie Leśmiana pod program modernistyczny wymaga szczegółowej rewizji. Jednym z elementów, na podstawie których dokumentowano tę tezę, było wiązanie autora *Sadu rozstajnego* z osobą Miriama i programem *Chimery*. Związki różnych ludzi z *Chimerą* bardziej wydawały się programowe dla współczesnych, niż były w istocie. Sam Przesmycki bardziej był kompilatorem niż wyrazicielem określonej i oryginalnej doktryny estetycznej.

Leśmian — zbliżony jeszcze często w okresie *Chimery* do manier młodopolskich: impresyjności, symboliczności, umownej dekoracyjności i stylizacji przypominających scenerię dramatów fantastycznych Maeterlincka, zarazem jednak, zwłaszcza w późniejszych utworach drukowanych w *Chimerze*, np. cykl *Oddaleńcy* — zbliżał się do swojej postawy właściwej, wiodącej do *Łąki*. Pierwszy tom poezji Leśmiana *Sad rozstajny* (1912) jest jeszcze przełamany na te dwie postawy.

W chwili, gdy poczucie własnej odrębności w stosunku do *Chimery*, do symbolizmu w wydaniu programów moderny (Miriam, Matuszewski) wykrystalizowało się, a nawet przybrało cechy antagonizmów — poeta chciał wyrazić to, a zarazem uświadomić sobie jaśniej ową krystalizację, sformułować, podać do wiadomości. Było to ważne, gdyż jeśli chodzi o lirykę stawiało Leśmiana w opozycji do impresjonistycznych, symbolicznych i bezpośrednio post-symbolicznych szkół Młodej Polski, ukazywało drogi wiodące do postawy nowoczesnej. Trzeba pokazywać, jak pewne zbieżności tematów czy motywów, ważne w okresie modernizmu, traktuje Leśmian zupełnie niezależnie, po swojemu, estetycznie i filozoficznie idąc już w innym kierunku. Podobnie niektórzy poeci rosyjscy, związani z symbolizmem, wyrażą swą niechęć do modernizmu np. w znanym manifeście Chlebnikowa. We Francji „klasyczny" symbolizm zdaje się zmierzchać już wcześniej — od pierwszych lat stulecia (choćby Moréas) — te właśnie lata przypadają na pobyt poety w Paryżu.

Opinia literacka zawsze łączyła poetykę Leśmiana z *Chimerą*. Nie bez powodu z kolei wiązano *Chimerę* z symbolizmem modernistycznym — to Miriam był autorem głośnego studium o symbolizmie i Maeterlincku. Pisał Lorentowicz: „Ze wszystkich stałych współpracowników *Chimery* Leśmian najmocniej może i najowocniej ulegał wpływom atmosfery artystycznej, jaką stworzył Miriam". A oto inny sąd należący do rzędu tych, których nie zostawia się bez odpowiedzi, chyba że się na nie przystaje. To analiza Stanisława Brzozow-

skiego, sformułowana na marginesie artykułu o Miriamie: „Walka duchowa, pasowanie się ze sobą, dostarcza jedynie treści twórczej, gdy miejsce tej walki, tego pasowania się — zajmuje chłodne odbijanie, treść znika i pozostają tylko chłodne przybytki, jakie rozsnuwają się w dwóch postawionych naprzeciwko siebie zwierciadłach, w jednym z poematów Leśmiana. (Jeżeli chodziło o autoironię, trudno o zjadliwszą!) Źródłem twórczości było, jest i na zawsze pozostanie życie osobiste, życie chociażby we wnętrzu własnej duszy zamknięte, w każdym razie jednak posiadające powagę życia, jego niebezpieczeństwa i ocalenia. Ono tylko — to życie czyni wizjonerem, i to jest różnica pomiędzy Novalisem, Poem lub Micińskim, a Zejerem lub Leśmianem. Prawdziwym wizjonerom-twórcom nie o wizję samą chodziło... Wyeliminujcie ze sztuki wiarę w życie, oderwijcie ją od niego, a pozostanie z niej tylko pole do kunsztownych popisów".

A teraz spróbujmy przypomnieć to, co uważane było za kwintesencję filozoficzną postawy Miriama w stosunku do sztuki i jej celów.

A więc sam Miriam pisał: „Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka, sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który — nie mogąc objąć jej całej — to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy. Dlatego nie masz nowej sztuki; są tylko nowe pragnienia odsłonięcia pod nowym kątem, z nowej strony, tej samej wiecznie jednej, wszystko ogarniającej jedności bytu". A więc przenikliwa glosa Irzykowskiego: „Miriama zdaje się interesować tylko jeden jedyny moment w dziełach sztuki: ten mianowicie, w którym dzieło traci swój pierwotny, cielesny, nadany mu przez życie charakter i zaczyna migotać filozoficznie, przechylać się w coś nieokreślonego, trupiego. Otóż nawet gdyby taki moment był, byłby dla wszystkich dzieł taki sam, byłby czymś zupełnie nieinteresującym, martwym, obojętnym, choć kosmicznie rzecz wziąwszy mógłby imponować, mógłby wyglądać na przykład na jakąś tajemniczą korespondencję ludzkości z Bogiem lub Szatanem. Miriam chce na dzieła sztuki patrzeć jak Bóg, nie jak człowiek, dlatego ich stadium użytkowe, ich rola praktyczna jest mu obojętna; zajmuje go ona tylko jako niestety konieczny materiał, jako przejście do filozoficznego przechylenia się w nieskończoność, bo przecież, żeby się coś przechylało, musi być coś napisane, co ma związek z tym marnym padołem płaczu: musi być mowa o ludziach, okrętach, psach morskich, skarbach, smutkach itp.".

Nie do poezji Leśmiana to ostatnie, ironiczne stwierdzenie Irzykowskiego można odnieść. Przeciwnie — poza krótkim okresem wahań — jest Leśmian poetą żywiołowo, zmysłowo przywiązanym do konkretnej rzeczywistości, do r z e c z y, np. do wizji przyrody tak wyczuwalnej i namacalnej w jego poezji. „W poezji naszej mistrzem szczegółu był obok Mickiewicza — Leśmian" — pisze Jastrun. Ostap Ortwin mówił o „masywnej konkretności" jego wierszy. Nim jeszcze Ostap Ortwin w eseju *O liryce i wartościach lirycznych* wypowiedział myśl, że jest przynajmniej jedna warstwa utworu lirycznego wymykająca się kontroli twórcy i stąd najgłębiej świadcząca o jego indywidualności — pisał o tym Leśmian widząc w utworze lirycznym trzy kategorie:

„Ważną jest dla nas treść, koncepcja utworu, czyli to, c o [autor] pisze. Ważną jest forma, czyli to, j a k pisze. Lecz chyba najważniejszym jest materiał, tworzywo, czyli to, c z y m p i s z e — jakim zasobem wrażeń, uczuć i rytmów przyrodzonych, jakimi wzruszeniami ciała i ducha wy-

pełnia swą treść i formę. O ile treść (synteza) zależna jest od aktów naszej woli, o ile forma (analiza) zależna jest od naszej świadomości, o tyle tworzywo niezależne jest ani od jednej, ani od drugiej... Treść i forma mogą przeminąć, przebrzmieć, zestarzeć się, wyparować z utworu pod znojnym wpływem gorączkowo bieżącego czasu, lecz to, co jest tworzywem danego utworu, trwa raz na zawsze jako zdobycz konkretna, nieprzemijająca i niepowtarzalna".

Teoria tworzywa jako najistotniejszego elementu poezji, owych rzeczywistych, konkretnych, niepowtarzalnych „wrażeń, wzruszeń ciała i ducha" — nie jest już symbolistyczna. Za tworzywo przy tym nie uważa Leśmian jakiejś abstrakcji językowej — lecz konkretne treści poznawcze.

To dlatego ten, najbardziej konkretny, ziemski z wielkich poetów ostatniej doby krytykuje swoich wybitnych współczesnych za ich niekonkretność, stylizację. O Staffie pisze jako o „estecie silącym się łatwością wiersza przełamać trudność nowych smutków i przerażeń".

I dalej: „Człowiek [Staff], dla którego przedmioty, przedzierzgnięte w oderwane od natury pojęcia, nabrały łatwości rozmaitych zestawień w te lub inne zdania i stały się w ten sposób pięknym igrzyskiem, nieustannym tasowaniem kart, kabalistycznie barwnych, snem o naturze, znanej ze słychu i z podań krążących po świecie. Przypadł mu w udziale prawdziwy czar ideowo rozległego zaświata, prawdziwy idealizm w sztuce oraz cudowna konieczność skrzętnego i pilnego budowania własnych przywidzeń, klecenia tęczowego gniazda w próżni, której szum i ochłoda zastąpić musi drzewo, prawdziwe drzewo wraz z jego cieniem i szumem".

Czuły niezmiernie na stylizację a kształt rzeczywisty — wykaże ją w poezji Wincentego Brzozowskiego. W niesłychanie trafnych słowach zawrze analizę, a właściwie krytykę poetyki i stylu Micińskiego: „Są poeci, którzy posiadają duszę — wiecznie gotową do przyjęcia nagłych, niespodzianych wrażeń, dźwięków, barw i kształtów. Dusza autora *Bazilissy* — jest w sobie zamknięta... Artyzm jego nie polega wcale na tzw. skrystalizowaniu obrazów, lecz na ich zmąceniu... jest [Miciński] z rodu tych osobliwców, którzy dopiero wtedy pełnią się żądzą i odwagą śpiewu, kiedy przywdzieją na się szaty dziwaczne, zawiłe... szaty, które bez namysłu odtrąciłby kto inny, gdyby mu nawet przyszło wybrać się na maskaradę, urządzoną w zaświecie przez jakiegoś bożka fantastę... Przyodziany zaś w przypochlebczo prostą, porozumiewawczo zgrzebną siermięgę — p. Miciński nie miałby nic do powiedzenia... Tak czy owak fanatyzm poety każe mu oddać na ofiarę swemu bóstwu — barwność i rozmaitość istnienia ziemskiego".

Dowód o odrębności Leśmiana od *Chimery* i symbolizmu moderny rozpocząłem od przywołania pewnych sposobów pojmowania stylu i poetyki w jego krytyce, by przejść stąd do rozumienia przez niego roli sztuki.

Leśmian jest poetą, który wypracował sobie opartą i na przesłankach estetycznych, i na przesłankach filozoficznych uniwersalną teorię sztuki, olbrzymi i budzący szacunek systemat uniwersalistyczny, a więc określający również rolę poezji w życiu, jej rolę praktyczną, o co wołał Brzozowski. Chodzi mi o wykazanie pewnej zbieżności ogólnego stosunku do owej — jak ją nazywano — tolerancyjnej „wszechobojętności" Miriama.

Pisałem niedawno, sygnalizując ten problem, o sprawie alienacji i roli poezji

wobec tego problemu. Według Leśmiana poezja może być rzeczywistym obszarem wolności i pełni duchowej człowieka, stąd rozumienie poezji jako remedium na czasy powszechnej alienacji, na ów fakt, że człowiek współczesny „przestał być sobą". Stąd przeciwstawienie człowieka współczesnego — czasom legendarnym, pierwotnym, gdy myśli i pojęcia człowieka „nie oderwały się jeszcze od jego istoty całkowitej, aby istnieć na pozór samodzielnie, luźnie, poza nim.

Pomiędzy nim a jego pojęciem o sobie nie utworzyła się jeszcze przepaść pozorów. Toteż nie był zmuszony szukać siebie, dążyć do siebie. Był sobą od razu... I w tym — jego żywiołowość, jego konkretność, jego całokształtność".

I dalej, w zasadniczym studium pt. *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* analizuje Leśmian rolę poety, który zdał sobie sprawę z owych „obszarów utraconych". Nie jest ona bierna, nie polega na opisie, lecz przeciwnie — jest to rola twórcza, ingerująca w swoisty sposób w życie, wyłamująca z obszarów oderwanych pojęć utraconą łączność z naturą, z konkretem, z rzeczywistością, odbudowująca pełnię wewnętrznej istoty człowieka.

By udowodnić tę sprawę, musiał Leśmian przede wszystkim ukazać mechanizm procesu alienacyjnego, stworzyć opozycję między stanowiskiem twórczym a biernym, między artystą a szarym człowiekiem.

Społeczeństwo współczesne według Leśmiana stało się zmorą rządzoną abstrakcyjnymi, anonimowymi prawami, od których niesposób się uchronić. Chłodna analiza poety jest już bardzo nowoczesna, to nie ogólnikowy, modernistyczny gest odrazy i pogardy, przeciwstawiającej artystę i tłum, tak wyraziście zaakcentowany w manifestach Przybyszewskiego. Według Leśmiana człowiek indywidualny, pełny i wolny ustąpił miejsca „człowiekowi przeciętnemu". Tak go określa poeta: „... pomiędzy każdym z nas a jego życiem majaczy przedział nieustanny, zmora wszechmocna, wizja statystyczna, urojenie tym gorsze, iż szare w samym swoim założeniu, słowem — człowiek przeciętny. Dusza jego składa się z danych statystycznych, ułatwiających algebraicznym porachunkom myśli nietwórczej pełną przewidywań opiekę nad tak zwanym »życiem w ogóle«".

Czasom społeczeństw alienowanych przeciwstawia Leśmian czasy indywidualizmu i wolności — czasy pierwotne, epokę indywidualizmu Odrodzenia — a więc mówiąc najogólniej — formacje przedkapitalistyczne, kiedy pewne siły i determinanty społeczne nie posiadały jeszcze pełnej anonimowości. Teoria Leśmiana jest indywidualistycznym i subiektywnym rozumieniem procesu historycznego, wszakże najbardziej interesują nas jej diagnozy i postudiowanie stąd przedłużenia na sztukę. Diagnoza zaś wspólna jest na ogół wszystkim wybitniejszym prądom dwudziestowiecznej literatury.

Poezja — według Leśmiana — jako wielkie marzenie o wyzwoleniu spod ciążących abstrakcji jest działaniem, zajmuje osobne miejsce obok procesów społecznych mogących zdążać w podobnym kierunku, bywa ich antycypacją, jest miejscem dla wyrażenia tego, co w samym życiu nie może jeszcze zostać dopełnione. Jest to ta zasada, o której pisał Brzozowski: „Jest sztuka wielką antycypacją, jest dziedziną, w której wykonywa duch te prace swoje, na które nie ma miejsca w tzw. rzeczywistym życiu". Podobną myśl wyraża Leśmian: „Nie chodzi tu bowiem tylko o zmianę zasady, o zmianę kierunku marzeń na kierunek życia.

Marzenie to zawsze — krwawa reszta nieudanych wcieleń. Nie! Chodzi tu przede wszystkim o stworzenie i rozszerzenie życia widzialnego, społecznego do takich granic, które by nie krępowały ducha, spragnionego śpiewu, i w których wszelka pieśń, czy to w marzeniu, czy nie w marzeniu poczęta, zarówno potrzebna i nigdy nie zbyteczna — jednakim płonęłaby życiem i jednako potężnym rozlegałaby się echem". I przeciwstawiając się doktrynerskiej, „społecznikowskiej" roli poezji, poezji jako narzędzia agitacji, pisze dalej: „Jakże bowiem ciasne jest życie społeczne, dla którego marzenie jest niebezpiecznym zbytkiem lub dotkliwym ciężarem! Dopóki jednak to widzialne, to społeczne życie nie wybiegnie wezbraną falą ducha poza własne, widzialne brzegi, dopóty wszelkie dążenie do tej twardej ziemi, do czynu, do »razowego chleba,« do przeróżnej krzepkości i trzeźwości — będzie tylko ideą — samą w sobie, gimnastycznym pokazem kokieteryjnie obrzmiałych muskułów i mięśni. »To zbyt idealne, a więc zbyt okrutne« — powiada gdzieś Dostojewski".

Tak więc dwa momenty charakteryzują dobitnie sztukę Leśmiana: cofanie się wstecz i wybieganie naprzód, wspomnienie i marzenie. Poprzez nie wyraża się stosunek do nieobecnej jakby chwili bieżącej.

Jak tłumaczyć, najpierw, ów zwrot do przeszłości? Odrzućmy jako możliwy wzór miriamowskie cofanie się wstecz — do czasów feudalnych, owo *odium* do nowożytności nieprzyjaznej sztuce. Sojusz feudalnego światopoglądu z arystokratyzmem w sztuce to nie był wzór Leśmiana. Leśmian bowiem widział nieuchronność procesu rozwojowego. Inna sprawa, że owo cofanie się wstecz było w ogóle charakterystyczne dla epoki. Najdobitniej pokazał to znów Irzykowski, racjonalizujący każdy poważniejszy problem kulturowy i odruch artystyczny. Nazwał to nawet „włażeniem w swoje korzenie". Pisał: „W ogóle żaden myśliciel zajmujący się sprawami kultury nie może się obejść bez figury regresu". Lub w innym artykule: „Wreszcie odkopiemy jakieś nasze prapieluszki i wywiesimy je jako sztandar".

Leśmian istotnie odwołuje się do filozofa, u którego spotykamy się z formułą regresu. Myślę o filozofii Bergsona. Nim przeprowadzę próby dowodu, chcę zaznaczyć, że uważam bergsonizm za impuls genetyczny u Leśmiana, za konieczny autorytet myśli, które po swojemu i dla własnych celów zużytkuje poeta. Podobnie Czesław Miłosz — pisząc o obsesji zmierzchu i „upiększaniu przeszłości" u Stanisława Ignacego Witkiewicza — uważa, że była to ogólniejsza cecha życia artystycznego w dwudziestoleciu i godzi z jednej strony związki Witkiewicza przez Bremonda z Bergsonem, z drugiej — niechęć autora *Nienasycenia* do twórcy *élan vital*. Przywołanie nazwiska Witkiewicza przy Leśmianie jest świadome, potwierdza pewien wspólny nastrój kulturowy dla niektórych twierdzeń Leśmiana raczej w epoce późniejszej niż w uzasadnieniach modernistycznych. Na przykład czyż Leśmianowska wizja człowieka przeciętnego nie jest bliższa społeczeństwu automatów Witkacego niż tłumowi Przybyszewskiego? Lecz wróćmy do Bergsona.

Idea „regresu" czy „upiększania przeszłości" znajduje się także w filozofii Bergsona, którym się Leśmian interesował, o którym pisał. Jest to idea, że istniejące kiedyś poznanie bezpośrednie, gdy myśl pokrywała się jeszcze z rzeczą, do której się odnosiła, zostało zastąpione przez analizę. We *Wstępie do metafizyki* pisze Bergson: „Analizować znaczy to wyrażać rzecz jakąś za pomocą tego, co nią nie jest. Wszelka analiza jest przekładem, rozwojem w symbolach...

czyli metafizyka jest to nauka, która pragnie obejść się bez symboli... Musimy się więc teraz chwycić jakiejś sztuki, aby odnaleźć znowu utraconą ową jedność tożsamości". Jest i u Leśmiana męcząca walka z pojęciami oderwanymi, które tylko symbolizują życie, a nie wyrażają go.

Leśmian tworzy na bazie pewnych pojęć bergsonowskich całkiem oryginalną, jak się zdaje, koncepcję estetyczno-filozoficzną. Dzieląc życie na kategorie *natura naturans* (natura tworząca, twórcza według ogólnej terminologii filozoficznej) i *natura naturata* (natura stworzona, bierna) — nadaje tym kategoriom szczególne znaczenie, nie jednoznaczne z klasycznym znaczeniem tych terminów w filozofii (Eriugena, Spinoza). *Natura naturans* dla Leśmiana jest to po prostu pewien stan historyczny określający stosunek człowieka do natury i do siebie samego, stan, który może się powtarzać, jakkolwiek na ogół zachowuje walor indywidualny, jednostkowy. Określając go inaczej, jest to stan niezakłóconego poznania, ścisłej łączności z naturą, obchodzący sztuczne i ułudne konwencje społeczne epoki. Tak pisze o nim Leśmian: „Możemy więc powiedzieć, że każdy konkret w tej dziedzinie zjawiony [w dziedzinie *natura naturans*] jest j e d n o z n a c z n y z s o b ą s a m y m, posiada jedno tylko, swoje własne, nie zaś symboliczne, nadane mu na przykład wymogami współżycia znaczenie. Jest to jedyna realność przedmiotu, która właśnie polega na identyczności jego idei z nim samym. Ta identyczność, jak to zobaczymy później, bywa naruszona w chwili, gdy dany konkret z dziedziny *naturae naturantis* przechodzi do państwa *naturae naturatae*".

Jeśli w myśl terminologii bergsonowskiej rozumieć, że metafizyka — to po prostu poznanie prawdziwe i bezpośrednie, żywiołowe i intuicyjne, wyjaśnia się i Leśmianowskie pojęcie metafizyki. Jasne stają się ustępy, w których o niej pisze: „Człowiek od nas pierwotniejszy posiadał umysł wyłącznie niemal i przede wszystkim metafizyczny. I nie tylko umysł, bo w swej niepodzielności duchowej i cielesnej, obcy wszelkiej specjalizacji i zróżniczkowaniu, godził, a właściwie nie umiał nie godzić trybu swego życia z trybem myślenia. Posiadał więc — życie metafizyczne, bezpośredniej związane, pokrewniejsze żywiołom...".

Tutaj również jest Leśmian raczej prekursorem niż spadkobiercą. Wypada znów powołać się na Miłosza, gdy pisze o Witkiewiczu i Bremondzie. Porównywalne są te kategorie: *poésie pure*, czysta forma i Leśmiana życie metafizyczne, pierwotne, poznanie nieskażone, obcowanie z prawdą metafizyczną, która stała się obecnie najwyższą tajemnicą. Niezależnie od tego, że każde z tych nazwisk i każda z tych kategorii wskazuje kierunek do innej konkretnie sztuki — jest pewna wspólnota atmosfery estetycznej i filozoficznej, znamionującej tę samą epokę. Ale różnice są równie ważne, jak zbieżności. Do tej sprawy jeszcze wrócę.

Drugą kategorią, jaką wyróżnia Leśmian w życiu — jest stan *natura naturata*. Jest to poznanie symboliczne, skażone, charakterystyczne dla epok alienujących człowieka, tracącego tożsamość z sobą i z naturą. Jest to według Leśmiana cecha współczesnego życia zbiorowego.

Wszelako Leśmian analizował nie tylko stany, lecz i procesy. Stany nie są bowiem stałą cechą społeczeństwa. Podlega ono prawom rozwoju, na który można wpłynąć. Antagonizm między obu kategoriami życia — twórczą i nietwór-

czą — prowadzi do ich przemienności. Jeśli wszakże stan twórczy jest wyjątkiem, to stan rzeczywistości biernej, stworzonej — jest zasadą. Akty twórcze ludzkość przyjmuje dla siebie na zasadach „przedmiotów muzealnych", gdzie tracą niestety swój twórczy i bezpośredni charakter. Mimo to jednak zasada dążenia do pełni, do twórczości, zasada kreacyjna musi zostać utrzymana, gdyż:

„Zbytnie nagromadzenie się w danej epoce abstrakcji, pośredniczących między nami a życiem, zbytnie rozpanoszenie się owych kapłanów-pośredników... musi nareszcie doprowadzić ów cały gmach abstrakcyjny do rozchwiania się, do ruiny... są to chwile jakoby ekstazy natchnionej... kiedy wszystkie duchy odczuwają swe najbliższe pokrewieństwo z *natura naturans*... Chwile te przeminąć muszą. Człowiek przeciętny obejmuje na nowo swe rządy".

Zrozumiałe, że poezja, należąc do gatunku zjawisk twórczych, zjawisk *natura naturans*, żyje w nieustannym antagonizmie z utwierdzonymi zasadami życia zbiorowego, z chwilą bieżącą, przygotowując owe natchnione chwile odzyskiwania przez ludzkość pełni siebie, zapewniając ową nie kończącą się przemienność ewolucji, rozwoju.

W ten sposób dotarliśmy znów do początkowej sprawy — roli poezji w życiu. Jeśli przyjmuje się rozwój, jeśli uważa się, że byt nie jest dany, tym samym poezji wyznacza się nie tyle zaszczytną, ile heroiczną rolę, rolę twórczą. I to jest zwrot Leśmiana do przyszłości. Stąd związki poety z życiem, jego historyzm szczególnego rodzaju wydaje się udowodniony.

Jest bowiem historyzm i jest historyzm. Pierwszy jest odbiciem realnych faktów historycznych, dążeń społecznych, zbliża się do tego, co uważane jest powszechnie za przesłankę realizmu. A jest i historyzm drugiego typu: będący swoistą projekcją stanów realnych, społecznych w dziedzinę ogólnych koncepcji estetyki, filozofii, etyki. Leśmian reprezentuje typ drugi.

Dotychczasowa krytyka widziała Leśmiana jako twór na uboczu. Pisał, w swoim studium o Leśmianie, jakże niesłusznie, Sandauer o ucieczce, o „ostatnim schronie marzyciela". Podobnie Kubacki: „Leśmian nieświadomie padał ofiarą tego, co świadomie starał się wyrażać w poezji, a mianowicie złudzenia o jednostajnym, historycznie pustym czasie, dającym przedsmak wieczności. Autor tworzył poza epoką...". I dalej wspomina Kubacki o „buddyjskiej pustelni poetyckiej".

Tak więc najważniejszym bodajże z wniosków, jakie dadzą się wyprowadzić z krytyki Leśmiana w odniesieniu do jego poezji, jest przede wszystkim — ujrzenie go jako pisarza włączającego się swoją poezją swoiście i do końca świadomie w dyskusję estetyczną i literacką swego czasu, walczącego świadomie o prymat dla swojej koncepcji rzeczywistości i sztuki.

Za jeden z najważniejszych, najistotniejszych problemów dla filozofii i sztuki Leśmiana uważam tematykę i filozofię związaną z problemem teizmu, przenikającą na wskroś tę poezję, to, co nazwałbym dyskusją między elementem teistycznym, boskim, religijnym, a elementem laickim, racjonalistycznym, ziemskim. (Myśląc o teizmie nie mieszam go z pojęciem pierwiastka irracjonalnego, metafizycznego — jest to pojęcie obywające się doskonale bez pierwiastków teizmu.) Tę dyskusję i sposób jej przeprowadzenia uważam za jeden z najważniejszych elementów wielkości poezji Leśmiana, jej europejskiego znaczenia i zasięgu. Artur Sandauer w szkicu *Filozofia Leśmiana* wypowie-

dział na marginesie tego problemu myśl trafną i ukazującą niejako punkt docelowy tego, co wyżej nazwałem dyskusją między laickością i teizmem. Pisał: „Z ruin bogów i Boga, marzeń i wcieleń wyłania się — jako wyraz ostatecznej mądrości Leśmiana — bezbożny humanizm Dwóch Maciejów, którzy zdobywszy ziele nieśmiertelności obdarzają nim Boga, by umrzeć — sami jednoznacznie i bezpowrotnie — po ludzku. Najwyższą wartością jest człowiek, który ginie, stworzywszy wartości trwalsze od siebie".

W istocie, owa scena przyjęcia daru przez Płaczyboga jest moralnym zwycięstwem dwóch Maciejów, a klęską Boga, jest komedią dramatu, w którym postacią komediową jest Płaczybóg, heroicznej tragedii — dwaj Macieje. Na ogół jednak na owej wielkiej scenie poetyckiej Leśmiana ciągle umierają bogowie i Bóg umiera!

W wierszu *Śmierć Buddy* trwa pojedynek między bogiem złożonym śmiertelną chorobą a dziewczyną uosabiającą w pocałunku urok życia. Lecz racja, laicka racja zostaje po stronie dziewczyny, zaś Budda wyciąga ręce ku śmierci. Ów dramat bezbożnego pytania, jakim tętni dzieło Leśmiana, zawarł się w tragicznym i w istocie ironicznie dwuznacznym wierszu:

Boże, pełen w niebie chwały,
A na krzyżu — pomarniały —
Gdzieś się skrywał i gdzieś bywał,
Żem Cię nigdy nie widywał?

Mów, co czynisz w tej godzinie,
Kiedy dusza moja ginie?
Czy łzę ronisz potajemną,
Czy też giniesz razem ze mną?

To tragizm pogrzebu Don Żuana, który:

Czekał aż uśnie w Bogu, lecz stwierdził naocznie,
Że Bóg nie jest — noclegiem — i że już nie spocznie.

Tak jest w „drapieżnym" wierszu o „skrzeblach", które:

Kogo gryzą we śnie, ginie ten na jawie —
Gryzą we śnie Boga, co sen stworzyć umiał.

Podobnie odczytujemy niesamowity i jedyny w swojej wymowie dialog z wiersza *Wyruszyła dusza w drogę*. Dusza odrzuca propozycję Boga spoczęcia w jego szczęśliwości, skoro pozbawił ją życia i ziemskiego trwania. Ten sam motyw znajduje się w wierszu *Urszula Kochanowska*, kiedy Urszula wyczekując rodziców przeżywa swoje największe rozczarowanie: że „to Bóg, nie oni", w znanym wierszu *W czas zmartwychwstania* przypominającym poganizm wiersza Heinego *Adam der erste*.

W wielkiej wizji poematu *Eliasz* prorok unoszony na ognistym wozie rzecze do Boga pragnącego „zachować go swym niebiosom" słowa, które przypominają Improwizację Konrada w bezbożnej dyskusji z Bogiem:

Chcę iść w tę Innotę,
Chcę być tam, gdzieś nie bywał! Chcę walczyć sam na sam!
Niech czuję, że zwyciężam, lub wiem, że wygasam!
Chcę wzburzoną swobodą przekroczyć mą dolę!
Puść mnie tam — w bezbożyznę!

Po czym:

Wolny, Bogu zbyteczny — sam teraz popłynął
Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny,
Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg — niepotrzebny!

Owa bezbożna potęga moralna wystarczającego sobie człowieka zawiera się w wierszu *Trupięgi*, gdzie nędzarz pragnie w butach z łyka, „trupięgach", stanąć przed obliczem Boga:

A jeśli Bóg, cudaczną urażony pychą
Wzgardzi mną jak nicością obutą zbyt licho,
Ja — gniewny, nim się duch mój z prochem utożsami,
Będę tupał na niego tymi trupięgami!

Przeciwstawienie świata ziemskiego i zaziemskiego jako apologia tego, co laickie i ziemskie, występuje bezustannie. Tak jest w wierszu *Pszczoły*, gdzie zmarli podziwiają jako najwyższą rozkosz pszczoły zbłąkane przypadkiem w świat pozagrobowy z istnienia ziemskiego, tak — w licznych spotkaniach za grobem, gdzie kochankowie żyją tylko wspomnieniem bytowania ziemskiego.

Uosobieniem przywiązania do tego, co ziemskie, odrzuceniem wszystkiego innego jest wiersz *W przeddzień swego zmartwychwstania*, którego bez analogii literackich nie da się poprawnie odczytać. Oto w przeddzień zmartwychwstania swego śni Bóg:

I śni Mu się brzeg jeziora ozieleniały
A smuga od łodzi po jeziorze chodzi,
I śnią mu się owe gaje, co tak szumiały,
Choć gajom boleśnie być marami we śnie!

To przecież nic innego niż ów słynny błękitny sen króla Miraklesa z bajek z tysiąca i jednej nocy, znany także z Leśmianowskiego *Sindbada Żeglarza*. Ale podczas gdy postacie, które śnią się królowi Miraklesowi, błagają Sindbada o obudzenie króla i zakończenie swej „błękitnej" roli, poeta mówi:

A my stójmy zwartym kołem
I śnijmy się Bogu społem,
Póki czas jeszcze.

Pierwiastek teistyczny występuje w poezji Leśmiana jako wcielenie dwu problemów co najmniej: po pierwsze jako element dyskusji między teizmem

a laickością, po drugie jako przyczynek do historii mitu teizmu. Bo Bóg dla Leśmiana jest z jednej strony czymś nierzeczywistym, jest mitem. Pisał o tym w swojej eseistyce filozoficznej — że pojęcie Boga jest właściwie tęsknotą ludzkości do swego stanu naturalnego szczęścia, w doskonałej łączności z naturą, do stanu sprzed utraty życia metafizycznego, światopoglądu antropomorficznego:

„Światopogląd antropomorficzny jest światopoglądem najpierwotniejszym. Bóg z takiego światopoglądu wyłoniony jest przedłużeniem w nieskończoność, rozrostem w błękity istoty ludzkiej, która wszechświat poznaje z a b o r c z o, nadając mu własne swoje prawa i odnajdując w nim obraz i podobieństwo swoje. Aby ten obraz i podobieństwo odnaleźć, trzeba być jeszcze w najbezpośredniejszym do wszechświata stosunku, trzeba czuć żywiołowo nie zerwane jeszcze węzły pokrewieństwa. Trzeba na wpół tylko albo wcale nie odróżniać boga od człowieka, idei twórczej od dzieła, które dzięki niej powstało. Człowiek pierwotny jest jakoby mieszkańcem nieba i ziemi, smokiem przedpotopowym którego tułów na wpół ludzki, a na wpół jeszcze boski, pozwala mu jednocześnie w dwu światach przebywając pozostać najbliższym ziemi i niebu, sobie i bogu, ciału i duszy.

Gdy z biegiem czasu nastąpi w nim podział świadomościowy tych dwóch pierwiastków, gdy utraci swój raj na ziemi, nieraz zatęskni do kształtu owego smoka o podwójnym tułowiu, do bogaczłowieka, do zejścia boga na ziemię, wielbiąc i czcząc tym sposobem siebie samego w kategoriach minionego istnienia. Tak rozumiana wiara w boga jest wciąż jeszcze kultem przodków w zacisznym cieniu wielkiego drzewa genealogicznego całej ludzkości."

Owo racjonalistyczne i laickie pojmowanie mitu wiary w Boga jako tęsknoty człowieka alienowanego do podświadomie odczuwanego „Raju", „złotego wieku" znajdziemy także i w poezji Leśmiana, w sformułowaniach będących wyraźnym przeniesieniem tekstu przytoczonego powyżej, co potwierdza jego zasadnicze znaczenie. Chodzi o wiersz *Do śpiewaka*. Po pytaniu „Co w twych oczach śpiewaku ten zachwyt oznacza...?" — następuje odpowiedź:

Wiem, ty — głowo w koronie z chwastów niejadalnych,
Z byle rośnej pokrzywy, z byle złego zielska!
Dusza twa na wpół smocza, a na wpół anielska
Nie bez celu się tarza w bujniskach upalnych!

Szuka swej podobizny zgubionej przypadkiem
Przez tego co ją nosił na piersi przed wiekiem —
On jeszcze nie był bogiem, tyś nie był człowiekiem,
A już wzajem o sobie śniliście ukradkiem.

Jeszcze sobie pokrewni, podobni do siebie
Jak dwie bratnie mgły w jedno rzucone przestworze
Nie wiedzieliście wówczas co ludzkie, co boże
I któremu z was dano zawiekować w niebie...

To wiersz z *Łąki*. Jego rolę zrozumiał jedynie, choć jeszcze nie w pełni, Ostap Ortwin. By bardziej uwierzytelnić słuszność postawienia przeze mnie

problemu, przytoczę jeszcze jeden cytat — z wiersza *Jam — nie Osjan*, wydrukowanego w pośmiertnym tomie Leśmiana *Dziejba leśna*. Jest to ten sam w gruncie rzeczy temat za woalem trudno uchwytnych, lecz przecież w końcu czytelnych, spraw przemienności mitów:

Tak rzekł śpiewak, lecz własnym smutkom nie podołał
I nagle: Boże, Boże! — do Boga zawołał.

Jam — nie Bóg! Twarzy mojej spragniony zatraty
Maskę Boga przywdziałem — zdradziecko pokrewną —
I za niego stworzyłem bezrozumne światy,
Tak jak on by jest stworzył... Na pewno! Na pewno!

Za niego w mrok się wdarłem, by trwać w obłąkaniu,
Tak jak on by to czynił, gdyby chciał się wdzierać!
Za niego mrę na krzyżu w bolesnym przebraniu,
Tak właśnie jak on marłby, gdyby mógł umierać!

Za niego, jakby rozpacz gnała go po niebie,
Płacząc — w próżnię uchodzę, by marnieć — odłogiem!
Nikt się nie dowie, czym byłem dla siebie!
Dla was, co się modlicie, jestem tylko — Bogiem.

Wiersz ten jest zawoalowanym w najbardziej napiętej uczuciowo formie — intelektualnym wyrazem złożonego mitu kulturowego, który pragnie wyrazić Leśmian. Bóg jest i nie jest Bogiem. Jest tym, za co brał go w formule o „bogoczłowieku" — człowiekiem, tęskniącym do swego minionego istnienia. Tęsknota ta wyraża się jako wiara w Boga, a więc jest mitem. A jednocześnie ów mit stał się czymś najbardziej ludzkim, stał się rzeczywistością — myśli, a więc czymś, co istnieje rzeczywiście i jako forma rzeczywistego myślenia może być i podmiotem kultu, i przedmiotem napaści — przedmiotem sporu laickości z teizmem. Stąd owe personifikacje Boga jak najbardziej mityczne — i jak najbardziej rzeczywiste w innych utworach.

Droga walki z teizmem jest drogą walki o światopogląd do głębi ludzki, bezbożny i pogański. Pisał o tym przecież *expressis verbis:* „Życie jest cechą człowieka, lecz nie jest oznaką bóstwa. Dumał o tym pod kopułą odwiecznej bałwochwalni czworgiem twarzy ku ludziom zwrócony Światowid. Śmierć, która dla człowieka była wieczną cudzoziemką, stała tuż przy bogu, aby mu przypomnieć, z uśmiechem na ustach, że pieśń swą twórczą już dośpiewał do końca. Rozumiał Światowid i ów uśmiech, i owo przypomnienie. Nie skarżył się na to, że razem z pieśnią do życia oddał ludziom, roślinom i zwierzętom życie samo, śmierć sobie jedynie pozostawiając. Oddał więc dziełu to, co miał w sobie najtrwalszego i najdroższego — oddał życie. Wiedział przy tym, że zmierzch bogów będzie triumfem dzieła, zwycięstwem człowieka, którego los i rozwój dalszy — wolnością uzupełniony — spocznie w jego własnym, ludzkim ręku. Wiedział o tym i nie opierał się zmierzchowi i oczu swych od oczu śmierci nie odwracał.

Umarł Światowid."

Teraz możemy dopiero w pełni zrozumieć sens walki poety z poglądem teistycznym — jest to walka o w pełni humanistyczny, pozbawiony mitów świat. To nie podleganie mitom wprost, lecz obsesja walki z nimi sprawia, że tyle ich w jego poezji. Za podstawową cechę poety (ciągle o tym pisze!) uważał Leśmian szczerość i narażenie duszy na walkę. Stąd i siła ukazania przeciwnika, lojalność przedstawienia równoważników emocjonalnych jego stanowiska.

Wulgarnym uproszczeniem byłoby jednak szukanie u Leśmiana celów w rodzaju — propagandy laicyzmu, ateizmu. Jest to dla niego szeroki problem kulturowy i filozoficzny. Rozwiązanie problemu teizmu było potrzebne Leśmianowi do sprawy znacznie szerszej, tej, którą Sandauer nazwał „dramatem nicości" a Przyboś „poezją nicości". Oto dla Sandauera, autora głośnego studium o Leśmianie, dramat nicości Leśmiana, obsesja śmierci jest jednak tylko „próbą bezwzględnej swobody ruchów": „Nicość — jak widzimy — kusi: daje bezwzględną swobodę ruchów". Jest to dla Sandauera skomplikowana artystycznie pieśń o nicości, która daje ucieczkę przed życiem. Przeciwstawia się temu sąd Przybosia, autora cennego artykułu, w którym poprzez poszukiwania trwałych wartości ludzkich usiłował zrozumieć żywotność poezji Leśmiana. Krytyka Sandauera u Przybosia zawiera się w krytyce postawy Rilkego: „Poezja Leśmiana nie jest, jak u Rilkego, peanem na cześć owego nic, na cześć śmierci, nie jest dążeniem do wyhodowania własnej śmierci, a więc zgody z nicością. Leśmian podjął w obliczu nicości najbardziej straceńczą, szaloną, nie waham się powtórzyć — bohaterską walkę o ocalenie swojej wiary w życie. Jego pozahistoryczny człowiek ma tylko „nagie istnienie" i to istnienie traci".

Tak więc chciał Leśmian do końca, jasno wykrystalizować w swojej poezji możliwość dwu tylko postaw — nicości i bytowania ziemskiego. Dramatyzowało to los człowieka skazując go na nagie istnienie nad otwartym grobem nicości. Żadnego lekarstwa, żadnej pociechy, choć poeta znał pokusy, które odrzucał. Ta pokusa wieje z wiersza *Do siostry*, którego puenta jest tak okrutna, jak niektóre słowa Pascala:

Boże odlatujący w obce dla nas strony
Powstrzymaj odlot swój —
I tul z płaczem do piersi ten wiecznie krzywdzony
Wierzący w ciebie gnój.

Poezja człowieka staje się więc grobem teizmu. Ukazuje człowieka na tle jego nagiej egzystencji i nicości. Pisał Przyboś: „Z poezji nicości uczynił Leśmian pean na cześć najmniejszej drobiny istnienia. Przepoił te swoje żałobne wiersze najrzadszym, na jaki zdobywa się człowiek, humorem".

Taka problematyka poetycka wydaje się i współczesna, i aktualna. Czy przypadkiem nie jest to współczesność także i w jakimś sensie filozoficznym, moralnym, etycznym? Mówiąc inaczej: o jakich współczesnych treściach czy pytaniach światopoglądowych można by powiedzieć, że antycypuje je poezja Leśmiana, gdyż życie poezji polega w końcu na możliwości jej aktualizowania?

Zastrzegałem się, pisząc o bergsonizmie, że trudno nim poetę całkowicie określić. Oczywiście Bergson dostarczył Leśmianowi pewnych myśli, co zosta-

ło nawet filologicznie uwydatnione, lecz nie do bergsonizmu zmierzał dalszy rozwój poety, jego panhumanistyczna filozofia i metafizyka. O wiele bliżej jesteśmy tu motywów egzystencjalistycznych, pojawiających się w literaturze co najmniej od połowy dziewiętnastego wieku. Interesujące pod tym względem jest studium Sartre'a o Baudelairze. Historia literatury w odniesieniu prawie do wszystkich epok zna podobne narastanie i antycypowanie motywów. Nie chodzi oczywiście o twierdzenie, że Leśmian był egzystencjalistą. Chodzi jednak o pewne istniejące wartości kulturowe i światopoglądowe w epoce. Problematyka egzystencjalna narastała długo i powoli. Jeśli chcę związać problem teizmu w poezji Leśmiana z problematyką egzystencjalną, to nie dlatego, by wysnuć stąd wniosek, że dla okresu nas interesującego ma teizm zawsze zabarwienie egzystencjalne (problem religii, problem „Chrystusa", to problem wielu pisarzy modernistycznych). Wydaje się on posiadać to zabarwienie szczególnie u Leśmiana — ze względu na całokształt jego drogi poetyckiej, na jego rozwój poetycki w dwudziestoleciu i na szczególne ukształtowanie, konkretne zabarwienie tej problematyki. Do szukania tej problematyki u Leśmiana szedłem od nakreślonego wyżej skojarzenia z Pascalem. Przypomnijmy jednak zwłaszcza Kierkegaarda, bardzo popularnego w okresie Młodej Polski (drukuje się go w *Życiu* krakowskim, w *Chimerze*, wychodzi kilka jego książek). Stosunek teizm—człowiek, Bóg—człowiek — oto najważniejszy problem filozoficzny dla Kierkegaarda, jątrzący, bolesny, antynomiczny.

Można by nawet porównać — pamiętając o prawie filozoficznych podstawień w odniesieniu do poezji Leśmiana — Kierkegaardowską koncepcję dwu wieczności, obu nie do przyjęcia, trudnych i bolesnych — z mitami poetyckimi Leśmiana.

A więc problem pierwszy to owa wieczność szara, bytowanie cieniów, podobieństw bytu ziemskiego, lecz w gorszym wydaniu. To mitologia wiersza *Pszczoły, Urszula Kochanowska, Pierwsza schadzka* i wielu innych. Problem drugi to niepojęty stosunek do absolutu, paradoksalna miłość Boga i człowieka, przynosząca jedynie mękę. W świecie mitów Leśmiana jest problem miłości Pana Błyszczyńskiego do dziewczyny z innego wymiaru, niosącej jedynie mistyczną mękę, jest miłość boga i człowieka w wierszu *Pururawa i Urwasi:*

„Darmo pragniesz się z wora prośbą wyszeleścić!
Chcę boga, com go schwytał, raz w życiu popieścić!"

„Cóż ci po tej pieszczocie, co rozkosz przekracza?
Cóż ci po tej rozkoszy, co w otchłań się stacza?"

Interesujące, że rozwój pewnych motywów zbieżnych dla filozofii i literatury dokonuje się na ogół w podobnym kierunku. Świadczyć to może jedynie o ich historycznym charakterze. Jeśli Kierkegaard wskazuje na konieczność dokonania wyboru między teizmem a jego zaprzeczeniem, to pod koniec lat trzydziestych Sartre wyciągnie z tego ostateczne wnioski. Można by powiedzieć w skrócie, że wieczność zastąpiło pojęcie nicości. Kierunek, próba dokonania takiego wyboru w tak zarysowanym kręgu problematyki — są widoczne

również i w poezji Leśmiana. Charakterystyczny jest dla niej nastrój „troski i trwogi". To dawniejszy motyw egzystencjalny. A rzeczy nowe?

Poza doczesnym istnieniem nie ma nic, nie ma sensów, nie ma prawd — któż silniej niż Leśmian w poezji współczesnej, w sensie problematyki filozoficznej (choć w odniesieniu do poezji problematyka filozoficzna jest zawsze tylko dedukcją badacza) — wyraził ów dramat nicości, jak określają go u Leśmiana Sandauer i Przyboś, ową „w nicość śniącą się drogę"? Jest to dramat oczyszczający się z elementów teizmu, by oddać głos motywom humanizmu. Jest to humanizm samotny (słowo samotny pojawia się wciąż w sensie filozoficznym w krytyce Leśmiana nie tylko jako określenie twórcy, lecz i jako postulat). Jest to humanizm świadomy swej beznadziejności i dlatego pozostający ostatnią deską ratunku. Jest przecież nawet projekcja absurdu u Leśmiana poprzez zagęszczenie groteski i potworności istnienia:

Nic nie było! Nic nie ma! Miłowałem zmory!
Czciłem próżnię! Chcę łzami ocalić ból w sobie,
Więc płaczę, ja — na wiarę w potęgę łez chory!
Łzy się kończą! Mrze pamięć! Kres grozi żałobie!

To owe pokraczne stwory, owe dusiołki, śnitrupki z cyklu *Postacie,* to owe śmierci niezawinione. Weźmy najprostszy przykład ballady *Dusiołek,* gdzie mowa o pokracznym tworze duszącym chłopa złymi snami. Ostatnie słowa chłopa Bajdały:

Rzekł Bajdała do Boga
„O rety — olaboga!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajstrować Dusiołka?"

— są tylko farsowo-groteskowym (poprzez źródła ludowe) upostaciowaniem wielkiej metafory o potworności i absurdalności spraw rzeczywistych. Przypomnę jeszcze balladę *Dziewczyna,* w której wysiłki dwunastu braci rozbijających mur aż do śmierci w złudzeniu, że kryje się tam piękna dziewczyna, kolejne wysiłki ich duchów, a po śmierci duchów wysiłki młotów — prowadzą do tragicznego stwierdzenia pustki: „bo to był głos i tylko głos i nic nie było oprócz głosu". To nie symbol, jak np. w *Ślepcach* Maeterlincka, lecz mit filozoficzno-poetycki, przejrzysta alegoria, a nawet więcej — krytyka symbolu — po zerwaniu zasłony z „tajemnicy" stwierdza się nicość. Jeszcze jeden przykład: owo upostaciowanie absurdu w wierszu *Migoń i Jawrzon,* gdzie dwu rywali walczy o cień ukrytej w ulu dziewczyny — jeden widzialny, a drugi w czapce-niewidymce:

Zadzwoniły dwa miecze. Maj zmierzchał upalny.
Jeden wróg był widzialny, drugi — niewidzialny.

Obaj zwarli się ściśle — z kolanem kolano,
Ale tylko jednego, jak walczył — widziano.

Tylko finał jest laicki i sprawdzalny po owej absurdalnej walce:

Aż słońce poranniejąc w obłokach nieśmiało
Rozwidniło to właśnie, co nocą się stało.

Rozwidniło dwa trupy i obok — dwa ule.
I jedną niewidomską na krzaku czapulę!...

A więc nie wewnętrzny, niejako immanentny mechanizm tej sztuki jest dzisiaj do odczytania, ale w zestawieniu z funkcją fantastyki i groteski w całej europejskiej literaturze postsymbolicznej — jej sens ludzki, zupełnie nowoczesny, nurt wielkich propozycji moralnych i oceny świata.

Próby pokazania różnorodnych szlaków filozoficznych przecinających się z poezją Leśmiana mają na celu prócz szukania zbliżeń szczegółowych pewien problem ogólny. Chodzi mi o ukazanie, że bez przekładów intelektualnych, zbliżeń filozoficznych nie można oddać sensu poezji Leśmiana.

Krytyka literacka Leśmiana, jego eseje o tematyce filozoficznej i estetycznej potwierdzają nasze prawo do dokonywania takich przekładów, ukazują Leśmiana bez żadnej wątpliwości jako umysł intelektualny i filozoficzny, wskazują na widoczne paralele koncepcji filozoficznych w jego poezji.

Nie zrozumiemy poezji Leśmiana nie widząc w niej zarysów potężnej intelektualnej budowli, gdzie każdy wiersz stanowi jakiś element konstrukcyjny, gdzie nie symbol panuje, lecz alegoria i mit literacki, kulturowy, poetycki, tłumaczący się jasno, gdy ogarniemy całość gmachu. To jest różnica między symbolizmem w rozumieniu np. Miriama, a tym, co symbolem u Leśmiana nazwać by można. Symbolizm moderny odwoływał się do nader ubogich prawd o irracjonalności, zagadce bytu i każdy w gruncie rzeczy wiersz przekładał się li tylko na wiecznie tę samą prawdę, wiecznie otwierając podobne „okno ku nieskończoności". Leśmian racjonalizuje metafizykę, prowadzi ją do wyników konkretnych. Pisał: „Symbol jest konkretem, dopóki daje wyniki konkretne".

Wacław Kubacki pisał, krytykując Ostapa Ortwina, że: „W studiach nad Leśmianem przodowali zawsze abstrakcjoniści". Wszakże Ostap Ortwin bliżej był filozofii Leśmiana niż Kubacki, poszukujący uogólnień dla powyrywanych z kontekstów motywów, mechanizmów kompozycji, obrazu. Daje to w jego szkicu wrażenie poezji ciułanej przez twórcę, zeszywanej z fragmentów, motywów, pomysłów, wzbogacanej lekturą o cywilizacji ludów pierwotnych, dawnych kulturach Wschodu.

Tymczasem poezja Leśmiana jest poezją wielkiej koncepcji filozoficznej i droga analizy musi prowadzić od ogarnięcia wielkich przekrojów tej koncepcji, sensu poszczególnych wierszy — do analizy stylu i obrazu, mechanizmu tej sztuki. Wypada jeszcze zauważyć, że zazwyczaj analizowano tylko część poezji Leśmiana, opartą na tworzeniu mitów poetyckich, fantastyki, groteski, co dotyczy mniej więcej połowy tylko jego utworów. W drugiej jest on klasykiem jak najbardziej bezpośrednim, prostym — w erotykach, obrazach przyrody — dlaczegóż nie chce się tego zauważyć i wciągnąć do ogólnego rachunku?

Dlatego trzeba ciągle podejmować nowe próby zasadniczych, filozoficznych przekładów poezji Leśmiana, weryfikować dawne. Tu prezentowane są właściwie tylko pierwszą próbą nowego sposobu widzenia jego poezji, nowej metody jej traktowania.

W związku z tym jeszcze jeden problem szczegółowy. Chronologicznie wydaje się on wcześniejszy od omówionego wyżej problemu teizmu i dramatu nicości, gdyż odpowiada raczej etapowi *Łąki*, podczas gdy problemy omówione wyżej najcharakterystyczniej zostały odzwierciedlone raczej w *Napoju cienistym*. Oczywiście te dwa zakresy w wielu wypadkach zachodzą na siebie i czasowo, i tematycznie.

Wracam pod nieco innym kątem do chęci poety kreowania mitu człowieka niealienowanego, pierwotnego, metafizycznego, nazwijmy go inaczej — szczęśliwego, tęskniącego do swych mistycznych nieledwie praźródeł. Podkreślił to silnie Ostap Ortwin w recenzji *Łąki*. Nim późniejsza problematyka — szukania nagiej egzystencji obok nicości, bardziej świadomego spojrzenia na przyrodę — przybierze na sile, widzimy próbę nie tyle ucieczki, ile zamknięcia się w prakole rozwoju natury, dotarcia do praźródeł i odzyskania mistycznej łączności z przyrodą. Byłby to powrót, zamknięcie cyklu emanacyjnego wyrażonego poprzez stany *natura naturata* i *natura naturans*, zamknięcie praktycznie już niemożliwe — i stąd dramat poety. Lecz do wizji tego stanu można przecież dotrzeć w wysiłku jednostkowym, można mu dać wyraz w sztuce poetyckiej.

To stąd ów serdeczny i zmysłowy związek z naturą, stąd mitologia bożków i bogów — drzew, strumieni, roślin jako przedstawień poetyckich antropomorficznego mitu intelektualnej łączności człowieka z naturą. Artur Sandauer, oderwawszy poezję Leśmiana prawie całkowicie od rozumienia intelektualnej, wewnętrznej istoty jego koncepcji świata, uważał ową mitologię za funkcję czysto techniczną — ożywienie statycznej liryki opisowej przez uruchomienie z j a w m o m e n t a l n y c h. Nic bardziej błędnego!

Poezja bowiem jest dla Leśmiana (będącego w tym okresie, jak się zdaje, jeszcze pod wpływem koncepcji wywodzących się z Bergsona) tym samym, czym bergsonowskie, intuicyjne docieranie do absolutu, do niezmąconej prawdy o rzeczywistości. Oczywiście poezja pewnego typu. Poezja, czyli także baśń, wyprzedzająca domysłem intuicyjnym utwierdzone prawdy „muzeum myśli ludzkiej". Oczywiście owe baśnie mogą być i niejasnym przypomnieniem okresów zaginionych w niepamięci. Stąd taka rola baśni, klechdy w poezji Leśmiana. Stąd feeria ludowych motywów, domysłów, bajek. Nie wystarczy stwierdzić ich obecności, jak dotąd robiono, to w końcu sprawy oczywiste — trzeba ją spróbować wyjaśnić. Jest w tym niewątpliwie również i powtórzenie Bergsonowskiego motywu o przydatności intuicji dla rozwoju samej nauki i wszelkiego poznania. A oto cytat z artykułu Leśmiana, pod który łatwo podstawić odpowiednie cytaty Bergsonowskie: „Nawet nauka, ścisła, logiczna nauka nie może się obejść bez wzgardzonej przez siebie baśniowości... Baśń po pewnym czasie zginąć musi. To zaś, co po niej i od niej zostaje, jest samo przez się zdobyczą pomniejszą. Kilka dobrych rozumowań, kilka niezgorszych prawd na użytek codzienny myślenia ludzkiego — oto wszystko. Ale powstanie tych prawd byłoby niemożliwe bez uprzedniego powstania rozkazodawczej baśni. Musi ona umysł oczarować, zagrzać do pracy... Nigdy nie dowiedziona, zawsze poza nawiasem logiki, złocąca się niby ubocznie i postronnie na marginesie życia doświadczalnego — baśń ta jednakże gra rolę poważną w naszym myśleniu: rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia... Gdybyśmy jednak zebrali w odpowiednim układzie

i oświetleniu wszystkie te baśnie, może byśmy otrzymali w rezultacie cenny przyczynek do historii instynktu ludzkiego... Składałby się ów przyczynek do historii instynktu wyłącznie z myśli niedowiedzionych, z wieści znikąd, z gór szklanych, z wilków żelaznych, ze świętych koszałków-opałków...". Czyż baśniowość i wątki ludowe, tak pracowicie zbierane w poezji Leśmiana, nie przypominają owego przyczynku do historii instynktu estetycznego, czyż nie są pokazem, jak w jego rozumieniu poezja dociera do podobnej prawdy, co ludowe przeczucia? Ten inspirowany przez Bergsona fakt estetyczny jest niesłychanie ważny dla dyskusji poetyckich zwłaszcza w okresie międzywojennym. Miłosz relacjonując dyskusję między Caillois i Fondano pisał: „Ale poezja żyje właśnie tym, co skończone, szczególne, realne, zwierzęce, przelotne i nietrwałe. Jasność i wiedza ją zabija. Żywi ją niewiedza, ciemność, baśń, tajemnica".

Jeśli mowa o charakterystycznej dla *Łąki* „mistycznej unii z naturą" (określenie Ostapa Ortwina) — chciałbym jeszcze dotknąć problemu słynnych tautologii słownych, pozostających z tym niewątpliwie w ścisłym związku, na co zresztą już dawno zwrócono uwagę. Sandauer wywodzi zjawisko tautologii słownych, definiowania rzeczy przez nie same, określania zjawiska w sobie, „ich ksobnego dziania się" — od filozofii fenomenologicznej i terminologii Husserla.

Przy ustalaniu aż tak szczegółowych zależności, wiodących aż w dziedzinę konkretnych zjawisk stylu i języka, należy zachować daleko idącą ostrożność. Nie bez powodu jednak Leśmian tworzy swą szczególną koncepcję językowo-stylistyczną w okresie, kiedy filozofia dochodzi do nowego językoznawstwa. Lecz problem jest niesłychanie skomplikowany. Na pewno wiązał się on w świadomości poety również z sensem filozoficznym. Zachodzi także pytanie, czy wykładnikiem tautologii Leśmiana nie jest kantyzm (wiersz *Topielec*, gdzie mowa o zieleni samej w sobie — kantowskie *Ding an sich* — topielec zieleni jest to człowiek, który zapragnął według słów poety zwiedzić „zieleń samą w sobie"). Wydaje się, że jest inaczej (apelacji do Kanta był przeciwny także Kubacki). Problematyka tego wiersza jest oczywiście w pewnym sensie kantystowska, lecz tylko dlatego, że stawia podobny problem. Postawienie podobnego problemu istnieje zawsze w dwóch wypadkach — powołania się lub przeciwstawienia. Myślę, że ten pomysł wyszedł raczej z kręgu opozycji antykantowskiej, charakteryzującej wiele szkół filozoficznych końca XIX i początku XX stulecia.

Można by przy tym zagadnieniu łączyć Leśmiana z wielu prądami filozoficznymi, co raczej poświadcza jego oryginalność i mówi znowu, że problematyka ta była pewną ogólną cechą, dającą się wyprowadzić z atmosfery filozoficznej, kulturowej epoki.

Nie zwalnia to oczywiście od poszukiwania bezpośrednich odniesień. Tutaj jednak proponowałbym przede wszystkim uwzględnienie bergsonizmu. O Husserlu mówił Leśmian, że go nie czytał (1934), do Kanta odnosi się raczej niechętnie. Oczywiście Leśmian zakłada w każdej filozofii istnienie elementu niedowiedzionego, lecz tu — przenosi nad Kanta Bergsona: „Tożsamość cech intelektu z cechami materii pozwala mu [Bergsonowi] przenikać ją na wskroś, poznawać absolutnie, bez żadnej reszty, którą by mógł wytworzyć prymat subiektywizmu, postawiony pomiędzy nami a badaną przez nas materią.

Ściana, którą Kant zbudował pomiędzy nami a *rzeczą samą w sobie,* w tym przynajmniej wypadku staje się przezroczą, a właściwie zgoła upada. Absolutne poznanie materii jest nam dostępne... Życie w zakresie czynu jest nam zrozumiałe, ponieważ rozumieć, to znaczy czynić".

Tak więc tautologie, podobnie jak wiersz *Topielec,* byłyby próbami wniknięcia w samą istotę poszczególnych rzeczy, w istotę zieleni, topoli, strumienia, na wzór intuicjonistycznych koncepcji Bergsona.

Zgłaszając niejako akces do stopienia się w jedno z naturą, by stać się czystym, pierworodnym trwaniem — już w okresie pisania *Łąki* miał jednak, jak się zdaje, Leśmian wyostrzoną świadomość, choć nie w pełni realizowaną — sprzeczności tego stanowiska z pojęciem nowoczesnego humanizmu, który nie tylko uważa, że człowiek skazany jest na świadomość, ale także, że jest ona nieodłączną cechą człowieczeństwa. Podobnie w poezji Baudelaire'a widzi Sartre sprzeczność między krańcowo wyostrzoną samoświadomością, a chęcią jej utraty.

Gdy uwzględnimy tę sprzeczność, wyjaśni się i antynomiczność stosunku Leśmiana do Bergsona, zapowiadająca już odchodzenie od tej filozofii. Stąd w kontakcie, unii zmysłowej z naturą poczucie biologicznej pociechy, ale i pułapki. W owych dyszących zielenią balladach tkwi także groza zatracenia, biologicznej wspólnoty, która jak w topiel — wciąga myśl, jedyną rzecz różniącą człowieka od natury. Stąd i widzenie śmierci pod tym kątem w takich wierszach, jak *Gad, Jadwiga* — gdzie robaki, czerwie i gady toczą ostatni i śmiertelny taniec miłosny z ciałem. Tej grozy doprowadzonej do granic metafizyki nikt nie wypowiedział tak dosadnie. Baudelaire pisząc swój wiersz *Padlina (Une charogne)* dość jeszcze zewnętrznie patrzył na to zjawisko, choć poczucie biologicznej zgrozy, wcześniej mające tylko analogie u Allana Edgara Poe — było rewolucją w estetyce. Leśmianowi, pozostającemu zresztą pod wpływem Baudelaire'a, nie chodzi o powtórzenie, lecz o nowy sens filozoficzny.

Tak więc wiersz *Topielec* proponuję interpretować inaczej. Stwierdza w nim poeta wyraźnie, że można się stopić z zielonym bytem, lecz tracąc ludzkie cechy, zdobywając nieświadomość i śmierć — najgorsze przeznaczenie ludzkiego losu, rzecz człowiekowi najbardziej obcą. Znając uczuciowe synonimy śmierci w poezji Leśmiana, czy można twierdzić, że *Topielec* jest pozytywem poety? Tam, „w zwiewnych nurtach kostrzewy", następuje pożegnanie z mitem nieludzkiego, zielonego „pierwobytu", zieleni samej w sobie, pożegnanie ze wschodnim mitem „nirwany". Dlatego niesłusznie uważa Kubacki, bez zastrzeżeń, że mit nirwany jest w ogóle charakterystyczny dla Leśmiana. Opozycja wobec niego znana była Leśmianowi dużo wcześniej. Pisał: „O ile my, dzięki metodom naukowym, sami dla siebie staliśmy się eksperymentem, zadaniem do rozwiązania i rozchwiani na tysiące przypuszczeń i domysłów, dążymy do tego, aby na nowo stać się sobą, o tyle on — nie rozchwiany, nie przeobrażony w zagadnienie, pragnął właśnie przestać być sobą, powrócić do wszechświata, który go wyłonił, pogrążyć się w nirwanie. To pragnienie było — pragnieniem szczęścia, było jego optymizmem. Dla nas jest to pesymizm. My uczuciowo, dzięki długiemu poznawaniu przyrody, daleko panteistyczniejsi od niego, odwracamy się od tego rodzaju czynów panteistycznych, które by nas, cośmy siebie kędyś zatracili, zmuszały do wyrzeczenia się siebie samych i wszelkich ku temu poszukiwań.

On — z krwi i kości teista, pragnie właśnie takich czynów, pragnie wyrzeczenia się siebie i wie dokładnie, czego i jak ma się wyrzekać! Jego optymizm wydaje się nam pesymizmem, jego czynność bezczynnością, jego zapał — obojętnością, wreszcie jego ruchliwość — znieruchomieniem".

Zapowiedź problemu stosunku człowieka do natury jest już w *Sadzie rozstajnym* w poemacie *Zielona godzina,* antycypującym poemat *Łąka.* Lecz tam nie dochodzi jeszcze do spotkania poety z zielenią, z lasem (to przejrzysty mit poetycki).

Spotkanie i łączność, stosunek nieledwie miłosny, następuje w *Łące.* To stąd obsesja erotyki. Wyprowadzanie jej z łączności poety z modernizmem na prawach ogólnika, jak chciał np. Kubacki, wytłumaczyłoby nam niewiele. Leśmian był w ogóle poetą czułym na odcień erotyczny w poezji, lecz takie jej usytuowanie ma tutaj szczególny sens filozoficzny. Poeta rozumiał erotykę jako szczególny typ doznania, pierwotnego i sensualnego, łącznika — mistycznego w jakiejś mierze — człowieka z naturą.

Nie jestem pewny, co sądzić o tezie A. Szczerbowskiego, że już poemat *Łąka* jest jakimś rozwiązaniem sprzeczności między wtopieniem się w naturę a świadomością w duchu niezależnego traktowania przyrody i człowieka. Potwierdzałby to istotnie jej nastrój weselny, daleki od owego tchu zatraty i lubieżności. Potwierdzałby to ów końcowy korowód taneczny wezwaniem do ludzi: „A opaszcie świat cały ścisłym korowodem...", przypominającym żywo wezwanie z *Ody do młodości* Mickiewicza. Jeśli tak, byłoby to konsekwentne przejście do podjęcia trudu dźwigania losu człowieka samego dla siebie, heroicznej wolności od natury. Rzeczywiście o *Napoju cienistym* powie poeta: „Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów. Wchodzę weń przez wrota smutku, a nie zieloności'. Stąd i obiektywizacja opisu, jego ruchomość nie wewnętrzna, lecz raczej obiektywna:

Cisza duma nad bliską dnia w mrokach utratą.
Cień wierzby na opłotek sfrunął muchowato,
Siadł na sęku i w trawę spragnioną ochłody
Ścieka jak mętna kropla parującej wody.
Ćma mignęła... Wiatr powiał... Piach zbłyskał się plewą...
Komar w beczce zadzwonił... Zaskrzypiało drzewo...

*

Z tym przejściem do świata *Napoju cienistego* dotykamy odwrotnej strony zagadnienia — jeśli nie zatracenie się w świecie, w naturze, to wejście w świat człowieka świadomego, wyzwolonego, w świat także innych ludzi. Ale jak przedstawić tego człowieka? Uważam, że Leśmian jest opozycją do wszelkiego bezpośredniego historyzmu w literaturze. Ostatni wielki poeta przed Leśmianem — Norwid — zawiera się w nim prawie cały, w samej materii poetyckiej, w tworzywie swoich utworów. Jest to rzeczywistość humanistyczna, ujrzana w perspektywie, jak określał to Kazimierz Wyka, czynów ludzkich, różnych postaw i epok historycznych. Leśmian w epoce, która nie bez racji mogła odebrać wszelki smak historii ludzkiej, reprezentuje typ czysty, wypreparowany poezji uciekającej od tak rozumianego historyzmu. Lecz przecież

gdzieś w górnych rejonach, na przecięciu najważniejszych spraw estetycznych i filozoficznych spotykają się oni.

W tej ucieczce od bezpośredniego historyzmu jakżeż Leśmian jest synem swojej epoki. Jest to historia w projekcji metafizycznej, zgęszczonej makabry i groteski (cykl *Postacie),* wiodącej od Edgara Allana Poe, poprzez Baudelaire'a do Leśmiana, sprawdzająca się współcześnie w prozie Kafki, do dziś aktualna, choćby w niektórych opowiadaniach Camusa (np. owa paralela: *Studnia i wahadło* Poego, *Kolonia karna* Kafki i *Renegat albo umysł zmącony* Camusa).

Z tym problemem wiąże się Leśmianowska sprawa tzw. „szarego człowieka" i stosunek do współczesności. Myślę, że tę sprawę widać bez nieporozumień dopiero na tle przedziwnie prostego, beznadziejnego i humanistycznego wiersza o „prostych ludziach", powstałego — charakterystyczne — po wierszu Tuwima *Do prostego człowieka:*

Szli tędy ludzie biedni, prości —
Bez przeznaczenia, bez przyszłości.
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Szli niepotrzebni, nieprzytomni —
Kto ich zobaczy — ten zapomni.
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Szli ubogiego brzegiem cienia —
I nikt nie stwierdził ich istnienia.
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Śpiewali skargę byle jaką
I umierali jako tako...
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Już ich nie widzę i nie słyszę —
Lubię trwającą po nich ciszę.
Widziałem ją, słyszałem ją!...

Dopiero na tym tle zobaczy się bez nieporozumień opozycję Leśmiana wobec poezji „szarego człowieka", poezji Staffa, poezji Skamandrytów. Nieufny do działań bezpośrednio społecznych i do poezji przedstawiającej poczynania społeczne, uważał Leśmian, że poezja nie może być odbiciem świata beznadziejnej, szarej egzystencji, że powinna mu się przeciwstawić w sensie kreacyjnym, twórczym, by stworzyć inną rzeczywistość ludzką. Poezja nie może gubić się w codzienności. Poezja to nie odbijanie, to tworzenie — tak można by streścić postawę Leśmiana — to heroizm. Dlatego poemat *Eliasz* przypisał Leśmian Szczerbowskiemu „w imię wspólnej wiary w zwycięstwo sztuki nad rozpanoszoną zmorą szarego człowieka", dlatego w wierszu *Marsjanie* tęsknił do przeistoczenia człowieka w świetlany, pozbawiony ludzkich zbrodni, szczęśliwy twór z innej planety, rozumiejąc zresztą ironię owego marzenia.

W tym świetle nic nie pozwala sądzić, że sprawa „szarego człowieka", pro-

test Leśmiana przeciw niemu — to arystokratyczny gest pogardy dla jakiejkolwiek warstwy społecznej. Nie potwierdza tego jego biografia, choć nie te dowody są ważne. Uczestnik demokratycznych demonstracji w okresie studiów na uniwersytecie kijowskim i więzień, współpracownik liberalno-demokratycznej prasy, obcy był w dwudziestoleciu tendencjom nacjonalistycznym i faszyzującym. *Prosto z Mostu* nie tylko ze względów na pochodzenie poety przemilczało jego śmierć. Ta poezja nie mogła popierać „imperializmu ducha" w dziedzinie praktycznej. Krytyka literacka Leśmiana jest skierowana przeciw burżuazyjnej prasie, publiczności w teatrach, kapitalistycznej zmorze szarości i przeciętności. „Szary człowiek" było to dla niego określenie precyzyjne i ideologiczne, a nie socjologiczne. Oznaczało jedynie pewną postawę, której się przeciwstawiał. Skądinąd pisał przecież: „Paradoksem się to wyda, bolesnym, pełnym sarkazmu paradoksem, gdy powiemy, że jedynie skargi i jęki nędzarzy, pochrzęst ich pięści, głodem pokurczonych, głuchy pomruk i rzężenie piersi, którym odmówiono »środków do życia« — jedynie te b e z p o ś r e d n i o z życiem związane krwawe głosy i męczarnie, rozedrgane ruchy godne są i zdolne zapełnić ową próżnię, ożywić jej martwotę, uczynić ją znośną i usprawiedliwić jej obecność".

Podobnie krytykując pragmatyzm napisze: „Łatwo się też domyślić, jaki wniosek z tej »filozofii« wyciągnie na użytek codzienny — oczytany burżuj, a wszekże istnieją oczytani burżuje! Powie on sobie: »Dobre jest to, co mi służy!«. A chyba wiemy, co mu służy!... Wszakże ten sam burżuj filozofią Sorela uświęcał i potwierdzał »brak postępu« i to nie tylko w tajemniczym kole istnienia, lecz we własnej głowie! Ten sam wreszcie burżuj słowami Zarathustry popiera dzisiaj — doniosłość pochodzenia i herbu, arystokratyzm krwi, wrodzoną wyższość itd.".

Po wprowadzeniu tych wyjaśnień i zastrzeżeń można bez nieporozumień pisać o Leśmianowskim rozumieniu współczesności, przeciwstawieniu się jej. Jest ona bowiem dla niego tylko maską, „pod którą się ukrywa wczorajszy wyraz spragnionych spojrzenia w przyszłość oczu, które już tej przyszłości niedowidzą. Ta maska broni nas jednak przed niebezpieczeństwem utraty wszelkiej postawy wobec świata... Niewiara w jednostkę — w jej wyłączność, w jej wartość, a natomiast wiara w zbiorowość — w zjawiska częstotliwe, szare, powtarzalne — musi koniec końcem stłumić, zmusić do milczenia niezależne i swobodne władze duszy ludzkiej...". To samo precyzował w wywiadzie Z Edwardem Boyé: „Współczesność zaczyna nabierać znaczenia dla literatów wtedy, gdy upada twórczość, która dąży do wiekuistych nowości, czyli do niepowtarzalnej indywidualności, a nie do podchwytywania każdej modnej łatwizny. Współczesność jest odruchem zbiorowym, który ma w sobie jedynie urok mody. Niczego nie szukam we współczesności. Ja to jestem ja!".

Takie rozumienie współczesności przez poetę stanowi przesłankę dla jego swoistej filozofii sztuki, jego estetyki. Paralelnie do rozumienia specyficznej roli sztuki w życiu tworzy Leśmian teorię o specyficznym sposobie wyrażania w sztuce — nie jednoznacznym z wyrażaniem pojęciowym, filozoficznym, historycznym. Korzystając na przykład z elementów różnych filozofii, uważał, że wchodząc do jego poezji stają się jego własnością, stanowią składnik jego własnej rzeczywistości estetycznej. Tak pisze w jednym z artykułów: „Lecz pieśń poety, chociaż przy-

biera barwę jakiegoś światopoglądu i z jego podszeptów korzysta, wszakże już samym rytmem swoim, to znaczy treścią pozasłowną, pozalogiczną wymyka się jego pętom despotycznym. Korzysta zaś tylko o tyle, o ile jest to konieczne dla porozumienia się z danym środowiskiem, społeczeństwem. Jest to jej język historyczny — nic więcej. Łatwo jest określić światopogląd autora, łatwo — jego psychologię twórczą. Trudniej — znaleźć tę krynicę, z której czerpał swoją rzeczywistość, swoją konieczność śpiewu, poza wszelkim światopoglądem i poza niezbędną psychologią twórczą".

Z tym cytatem wkraczamy już w dziedzinę estetycznego rozumienia przez Leśmiana roli języka poezji, czyli tego, co nazwał on rolą rytmu. Tutaj najwyraźniej widać, że pochopne byłoby wyciąganie prostych wniosków z powiązań poety z jakąkolwiek filozofią. Istnieje na przykład niewątpliwe podobieństwo stwierdzeń Leśmiana do tych wniosków, jakie kilkanaście lat później wyciągnął z filozofii Bergsona twórca zasad poetyki czystej — Brémond — a więc np. odrębność języka poezji od języka prozy, odrębność filozoficzna, nieprzekładalność poezji na język prozy i światopoglądu: „Proza i poezja pożądają odrębnych rytuałów... Poeta obiecuje nam w sumie i dużo więcej, i dużo mniej od powieściopisarza... Co by nie było, aby czytać wiersz jak należy, chcę powiedzieć p o e t y c z n i e, nie wystarczy i skądinąd nie zawsze jest konieczne, aby pochwycić jego sens... Jest więc nieczyste, och, nieczystością nie realną, lecz metafizyczną, to wszystko, co w poemacie zajmuje lub może zająć bezpośrednio naszą aktywność powierzchniową, rozsądek, wyobraźnię, uczuciowość, to wszystko, co wiersz zdaje się nam wyrażać, wyraża w rzeczywistości to wszystko, o czym mówimy, że nam sugeruje, wszystko, co analiza, gramatyka lub filozofia wnioskuje z wiersza, a tradycja w nim zachowuje".

W stosunku swoim do Bergsona Leśmian daleki jest od tych elementów jego filozofii, które spowodowały akces Bergsona do religii, jego wpływ na modernizm katolicki. Pisał sceptycznie na marginesie *Ewolucji twórczej:* „Filozofia czynu musi koniec końcem doprowadzić do mistycyzmu... Wiemy, na jakie nas drogi strąca wszelka niewiara w Rozum, wszelkie wywłaszczenie tego rozumu z dziedzin poznania prawdy absolutnej. Jest to prosta ścieżka do religii, do teizmu, który na nizinach rozpiera się na kształt znanego nam gmachu kościelnego". Ten stosunek do teizmu był konsekwentny. Daleki więc także od mistycznej i religijnej postawy koncepcji Brémonda, wiąże się z nim w czymś, co przenikliwie analizował Miłosz, zestawiając Czystą Formę Witkiewicza z *„poésie pure"* Brémonda. Pisał: „Witkiewicz i Brémond stoją na brzegu tajemnicy i... obcowanie z tajemnicą, z samym sensem czy bezsensem bytu (myślenie przed-obrazowe i przed-pojęciowe), przezierające przez barwy, słowa, dźwięki — stanowi dla nich jedyną wartość wiersza, obrazu, rzeźby czy utworu muzycznego. Ponieważ teorie ich obu formowały się pod wpływem ogólnych przemian artystycznych i były wyznawane z niewielkimi odchyleniami przez większość ludzi wykształconych, a szczególnie artystów, wolno stąd wyprowadzić niektóre wnioski. Można zaryzykować twierdzenie, że cały proces tak zwanego wyzwalania się sztuki od przedmiotu jest ściśle związany z obumieraniem religii, a przynajmniej pewnych jej stron, zwłaszcza strony metafizyczno-dogmatycznej. Powstaje potrzeba substytutu... Zespół nie zaspokojonych pragnień ludzie tacy przenoszą na tę wysokiego gatunku działalność ludzką, jaką jest sztuka, tworząc rodzaj sekty wtajemniczonych. Widzą w niej meta-

fizyczne źródło, wzbijające w górę uroki formy, przy czym są bardziej wrażliwi na rytm wewnętrzny niż na jakiekolwiek inne właściwości".

Zbliżoną pod pewnym względem myśl wyrażał Leśmian zajmując wyraźnie prekursorskie stanowisko wobec ważnych prądów europejskich: „Kościół zagarnął na własność te władze naszego ducha, które w nas najbardziej są instynktem i jego artybutami. Ołtarze swoje pobudował na cześć »prawdom niedowiedzionym«... Z upadkiem kościoła »bogowie« przestają być jego wyłączną własnością i przywilejem... Nie dziwmy się, jeżeli spotkamy ich dzisiaj w życiu społecznym, artystycznym, umysłowym... Jak dzwon świątynny w razie potrzeby nieraz przetapiano na działo zdobywcze, tak samo z objawienia i ekstazy religijnej można uczynić miecz złoty, ażeby nim uderzyć w zapartą wrótnię Wiecznej Tajemnicy. Filozofia czynu nie dąży do religii, lecz ją pochłania i przetapia na nowe kategorie poznania, na nowe środki badania świata. Względem religii jest ona ostatnim, a raczej ostatecznym aktem zaborczym, triumfem życia twórczego nad wyzyskiem pozłocistej martwoty zmierzchających w mroku ołtarzy".

Wszakże Leśmianowska teoria „Wiecznej Tajemnicy" nie prowadzi do tych wniosków, jakie wyciąga ze swojej teorii Brémond — postulując nową falę symbolizmu, całkowitą dezintegrację pojęciową liryki. Leśmian, w miarę swego rozwoju, był coraz silniej związany z życiem, które było dla niego rzeczywistością, a nie fantomem. Jego teoria nie przeczy ani klarowności, ani intelektualizmowi treści, a jego teoria „tworzywa", określona wyżej, jest wręcz przeciwstawna temu, co Brémond uważał za „nieczyste" w sztuce. Leśmianowska metafizyka i „tajemnica" świadczą więc raczej o pewnym eklektyzmie postawy. Była to w każdym razie dla niego niejako wartość dodatkowa poezji, choć nieodłączna, lecz n i e j e d y n a.

Była to dla niego sprawa, którą można by nazwać teorią „napomknienia". Oto słowo przybrane w strukturę rytmu nabiera dodatkowych znaczeń, różni się zasadniczo od języka prozy. Staje się składnikiem rzeczywistości estetycznej: „Grek i Rzymianin powołując słowo do czynnego udziału w pieśni nadawali mu akcent nowy, niepowszedni, dowolnie wymykający się prawom i prawidłom gwary potocznej, z której proza, jako jeden z rodzajów twórczości, powstała. Akcent ów przysparzał słowom niepochwytnego odcienia i niesprawdzalnej w życiu codziennym treści, której przed chwilą jeszcze, poza obrębem śpiewu, ani miały, ani nawet zgadywały w sobie. Te same, a już inne... Z tych samych dźwięków złożone, a już nie tak samo brzmiące i odmiennością samego brzmienia nieznanym światom mimo woli pokrewne".

Teoria „napomknień" Leśmiana była próbą racjonalizacji intuicji poetyckiej, tego, co utwór wyraża w swoich zawartościach i pokładach, które być może nawet poecie nie są w pełni uświadamiane podczas pisania, które są wiedzą niejasną, istniejącą, lecz jeszcze nie skrystalizowaną bądź nie dającą się ująć. Wiązało się to z poznawczą, twórczą, kreacyjną rolą poezji, eksplorującą to, co nie jest jeszcze w pełni oczywiste. Wszak nie duplikaty twierdzeń, lecz tylko nowe, twórcze twierdzenia wchodzą do tego, co nazywał „muzeum pamięci ludzkiej". Stąd i napomknienie gra rolę w odrębności i trwałości rzeczywistości estetycznej: „Ciężar krótkotrwałych faktów pod musem piękna, które zewsząd czyha, przedzierzga się zazwyczaj w brzemię wiecznotrwałych napomknień. Napomykać, to znaczy — wiedzieć coś wię-

cej ponad wiedzę samą". Pokrywa się to z jego teorią nastroju, tworzącego wokół wiersza jakby fotosferę, zbliża się nieco do teorii myślenia, jak widział ją w myśl bergsonizmu: „Każda myśl nasza jest jakoby okolona pasmem mglistym, otęczą niepochwytną, światłocieniem tajemniczym, który ją, wyłonioną z potoku istnienia, na nowo z tym potokiem zespala, spokrewnia, jednoczy. W tym pasmie, w tej otęczy, w tym światłocieniu kryją się zadatki naszego instynktu, zadatki jego rozwoju na przyszłość".

Rytm, kreując rzeczywistość estetyczną, ma do spełnienia szczególne zadanie. Ma przemienić rzeczywistość tragedii ziemskiej w komedię tragicznych dziejów świata, jak można by to powtórzyć za Hebblem. Pisał Leśmian: „Fakt życiowy jest bezpowrotny i niepowtarzalny, i na tym polega jego tragizm. Ani zbrodni popełnionej, ani lat ubiegłych cofnąć nie można... Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność. Skoro grzech i zbrodnia wkroczą do krainy Sztuki, przestają być nagle grzechem i zbrodnią. W krainie owej, oderwanej od faktu wraz z jego bezpowrotnością, panuje nieustanne faktu odkupienie i wyzwolenie... To, co rytm ogarnął, nieśmiertelnieje i prawom ziemskim wymyka się bezwiednie. Przedmioty, strumienistym prądem rytmu porwane, wiedzą, czym jest nagła i niespodziana nieśmiertelność". Te tezy powtórzy Leśmian całkowicie w swym jakoby testamencie estetycznym, eseju *Z rozmyślań o poezji*. Rytm dla Leśmiana to oczywiście nie równoważnik rytmiki, rytm jest elementem estetycznym, rytmika to tylko prozodia wiersza.

Z teorią weselności rytmu trzeba, jak się zdaje, wiązać i szczególne gatunki humoru ożywiające poezję Leśmiana, jakby na dowód, że fakt jest i tragiczny, i weselny, skoro wejdzie do krainy sztuki. Ironia, groteska, drwina, uśmiech pogodny, dwuznaczny — jakąś z tych kategorii spotkamy w każdym niemal wierszu Leśmiana. Nawet fakty prozodyjne są nimi nacechowane. Na przykład z prostej inwersji potrafi poeta zbudować fakt zastanawiający nas humorystyczną filozofią niedorzeczności, jak w wierszu *Dżananda:*

I nie wiedział, kto strwonił pierś, co się wykrwawia?
On — czy paw nie bez Boga? Czy Bóg nie bez pawia?

Innym razem jest to szczególny układ stroficzny i rytmiczny, jak w wierszu *Alcabon*, lub też szczególnie użyty neologizm. Ta sprawa wymaga odrębnego studium, tutaj chciałem jedynie podkreślić jej nieodłączność od ogólnej teorii faktu estetycznego u Leśmiana.

Ta teoria — ironii i sceptycyzmu, drwiny i humoru wobec spraw tragicznych — nie jest modernistyczna, nie znał jej symbolizm, nadęty i poważny. Ale wyczuwa się ją w jego opozycji.

W owej tragicznej i drwiącej antymonii, tragizmu i humoru, pesymizmu i optymizmu, jaką kończy się poemat *Dwaj Macieje* — zawiera się cały sens poezji Leśmiana:

Rzekł jeden: „Noc nadchodzi!" A drugi rzekł: „Dnieje!"
Tak zmarli jednocześnie obydwaj Macieje.

Jacek Trznadel

Zbigniew Bieńkowski

ODMIANY CZASU

Do Prousta czas nie ma własnej jakości, zrośnięty jest ze zdarzeniami, z przeżyciami przeżywających go ludzi, jest jakby prądem niosącym masy dziania się, do tego prądem czysto teoretycznym, nie wyodrębnionym w naturze rzeczy. Funkcje czasu są także czysto teoretyczne, nieskomplikowane, reguluje je gramatyka. Czas dzieli się umownie na przeszły, teraźniejszy, przyszły, umownie, gdyż podział dokonany jest raz na zawsze i nikt go nie sprawdza. U starego Dickensa czy u współczesnego nam niemal, lecz jakże w istocie staroświeckiego Gide'a (jakoś nikt tej zbieżności nie zauważył, chociaż sam Gide mówi w *Fałszerzach* o Dickensie w taki sposób, jakby się do tej analogii nadstawiał) narrator lub grający jego rolę pisarz zaznacza dystans między zdarzeniami, przyśpieszając, wycinając lub hamując akcję. Pisarz jest w mocy czasu. Jego rolą jest tylko ułożenie zdarzeń, zbudowanie i uwiarygodnienie wątków, czas jest czynnikiem dziania się, tak samo niezbędnym i tak samo niezauważanym jak powietrze. Jest, bo być musi. Jeśli gdzieś bardziej się uwyraźnia, jak w *Pamiętnikach* Saint-Simona np., to uwyraźnia się cierpliwością znoszenia zdarzeń, faktów, dokładnością i doskonałością pamięci, a więc uwyraźnia się psychologicznie.

Rola Prousta jest rewolucyjna, prekursorska dla wszystkich eksperymentów z czasem. Proust dokonał rzeczy zasadniczej: dał czasowi postać. Ten czas, który przed Proustem jak eter przepełniał wszystko nie będąc nigdzie, został odnaleziony, sprowadzony do swojej pierwiastkowej funkcji i własnego kształtu. Proustowski czas jest już wyodrębniony. To olbrzymie odkrycie.

Swojego odkrycia Proust jednak sam nie zastosował. Odnalezionego czasu nie użył do produkowania nowych wartości. Czas u Prousta, podobnie jak u Saint-Simona, niesie, znosi, wynosi z olbrzymiej pamięci fakty, przeżycia, wzruszenia, czyni to już jednak świadomie. U Prousta zdarzenie wie o niosącym je czasie, czas je zabarwia, daje mu sens nowy, niejednokrotnie rewelacyjny. I odwrotnie, zdarzenia, fakty, rzeczy stają się rewelatorami czasu. Historia z madlenką, to klasyczny przykład tej wzajemnej rewelacji czasu i jego zdarzeń, zdarzeń i ich czasu.

Odkrycie czasu, odkrycie chemicznie czystego pierwiastka trwania, otworzyło drogi do eksperymentu, stworzyło możliwości eksperymentu. Te drogi i te możliwości rozchodzą się w przeciwne strony, oddalają się od Prousta, zaprzeczają mu.

Joyce, Dos Passos i Faulkner na ten czas dopiero co, ledwie odnaleziony rzucą się wszystkimi środkami, jakimi rozporządza literatura, socjologią, psychologią i metafizyką, i będą ten czas odnaleziony, wywleczony z nicości poddawać eksperymentom tak torturom.

Dwa fakty, dwa symbole mówią właściwie wszystko o narodzeniu się koncepcji przeciwstawnych: madlenka Marcelego Prousta i zegarek Quentina Compsona ze *Zgiełku i furii* Faulknera. Madlenka to odnalezienie olbrzymiego kłębka przeszłości, wystarczy ją snuć, a czas z nicości wysnuwać będzie życie, czas będzie je tworzył na nowo. Zegarek Quentina Compsona to symbol czasu złego, zbrodniczego, haniebnego, czasu, który odarł z dziewictwa Caddy i pozbawił świat wartości. Proust będzie przedłużał cudotwórcze działanie madlenki. Quentin potłucze zegarek, aby zatrzymać czas świata, aby — nim odbierze sobie życie — zniszczyć wszystkie możliwości trwania.

Chociaż koncepcje czasu Joyce'a, Dos Passosa i Faulknera nie są do pomyślenia bez Prousta, to jednak nie są one kontynuacją Prousta. Nie tylko dlatego, że są samodzielne. Przede wszystkim dlatego, że są antyproustowskie.

Funkcjonalizm Joyce'a nie liczy się z przeżyciami ludzi i daje czasowi mechanikę własną, nie przystosowującą się do przeżywania, trwania przeżyć ludzkich, ale łamiącą, kruszącą je w swoich trybach. Na godziny odmierzające wędrówkę Blooma w *Ulissesie* pracują tryby nie jednego, ale wielu zegarów, historia, legenda przeplatają się ze współczesnością, tworząc jakiś czas syntetyczny. Proustowski czas psychologiczny byłby tutaj niezastosowalny, za wiotki, za kruchy. Nitka, którą Joyce snuje, jest twarda jak drut, siateczka, która z niej powstanie, będzie nie do rozerwania.

Dos Passos jest antyproustowski samą koncepcją trwania: istnieje dlań tylko czas teraźniejszy, przeszłość i przyszłość to stany fikcyjne. Tylko czas teraźniejszy daje konsystencję światu, warunkuje trwanie świata. Czasu nie można więc odnaleźć, można go jedynie stracić. Dlatego cała energia skupiona jest nie na odnajdywaniu, ale na chronieniu czasu. Symultaneizm Dos Passosa to ukazanie świata, całego świata, świata nieskończonych powiązań człowieka — w chwili dziania się, w tej jedynej chwili, kiedy on jest, a więc jego chwili jedynej. Przedtem i potem to stany czystej fikcji. Minione nie jest do odzyskania. Jedynym sensownym zadaniem literatury jest więc mnożyć, zwielokrotniać czas teraźniejszy przez mnożenie, zwielokrotnianie ludzkich związków ze światem. Im więcej ich, tym każda chwila jest bardziej złożona, bogatsza, prężniejsza, bardziej odporna, dłużej nie przemijająca. Symultaneistyczna konstrukcja powieści Dos Passosa daje tej metafizyce czasu teraźniejszego podbudowę realną. Może jeszcze nigdy metafizyka nie miała tak realistycznych pozorów.

Faulkner to metafizyka czasu przeszłego. Tylko przeszłość nigdy nie mija. Przeszłość jest zawsze. Przeszłość jest najstraszliwszym kataklizmem, największym zagrożeniem, jedynym niebezpieczeństwem nie do zażegnania. Sartre w swoim szkicu o *Zgiełku i furii*, a przede wszystkim Jean Pouillon w studium *Temps et roman* dają czasowi przeszłemu Faulknera zakres i definicję. Według Sartre'a czas przeszły jest jedynym czasem Faulknerowskim. Czas teraźniejszy to tylko emanacja tej przeszłości, to jej produkt. Jean Pouil-

lon nazywa Faulknerowski czas przeszły demiurgiem, przeznaczeniem. On, czas przeszły, formuje los, egzystencję. Od niego nie ma odwołania.

Jest to egzystencjalistyczna interpretacja Faulknerowskiej koncepcji czasu. I Sartre, i Pouillon ilustrują Faulknerem egzystencjalistyczną tezę „egzystencja poprzedza esencję". Dopiero suma przeżytego, a więc przeszłość, daje istotę, esencję człowieka. Dopiero wtedy, kiedy jest już tylko czas przeszły, kiedy czas przeszły jest jednocześnie czasem przeszłym, teraźniejszym i przyszłym, w chwili śmierci, człowiek jest uformowany całkowicie.

Faulknerowski czas przeszły był znakomitą zdobyczą dla egzystencjalizmu, tak jak znakomitą zdobyczą była dlań poezja Baudelaire'a. Ale to były zdobycze pozorne. Faulknerowski czas przeszły nie mieści się w ramach egzystencjalizmu. U Faulknera czas przeszły nigdy nie umiera w tym sensie, że jest zawsze obecny, że jest, że trwa także w czasie teraźniejszym, i uciec przed nim nie ma gdzie. Quentin jedyne ocalenie widzi więc w zniszczeniu czasu w ogóle. Potłuczenie zegarka będzie dlań unicestwieniem grozy, zażegnaniem przeznaczenia, wyzwoleniem. Więc śmiercią. Bo nie ma już gdzie istnieć poza czasem. Ale Faulkner tej szansy wyzwolenia nie odbiera. Jest nadzieja! W walce z czasem przeszłym. W całej twórczości Faulknera ta walka się toczy. Konstrukcją swoich powieści Faulkner pragnie nie dopuścić do uformowania się grozy czasu. Rozrywa spoistość czasu, poszczególne chwile, dnie, lata zderza ze sobą, miesza je, plącze. Nie chodzi tu o mechaniczne krzyżowanie wątków czasowych w rodzaju krzyżówek *Fałszerzy* Gide'a czy *Niewidomego w Ghazie* Huxleya, gdzie bez żadnych założeń, potrzeb i konsekwencji odbywa się czysta zabawa pseudoformalna. *Fałszerze* Gide'a i *Kontrapunkt* Huxleya, najbłahsze powieści XX wieku, gestykulacją i aktorstwem przez kilkanaście lat pozorowały źródła nowej literatury. W epoce Joyce'a, kiedy nowość była sztandarem literatury, Gide i Huxley przed publicznością nieprzygotowaną do przyjęcia autentycznej nowości udawali powierzchownym skomplikowaniem awangardę i odkrycia formalne. U Faulknera związki i powikłania czasu nie są mechaniczne, ale metafizyczne. W cztery dni rozgrywa się akcja *Zgiełku i furii*, a każdy z tych czterech dni rozrasta się do rozmiarów lawiny, grożącej nieuniknioną zagładą. Czas jest niezniszczalny, nie ma nań sposobu. Na wiadomość o małżeństwie Caddy — Quentin popełnił samobójstwo, nie mogąc znieść, nie mogąc przeżyć świadomości, że utracił siostrę, którą kochał bardziej niż siostrę. Ale nawet śmierć nie jest w stanie wydrzeć, wymazać tej kazirodczej miłości platonicznej. Córka Caddy otrzyma imię Quentina i w innym czasie będzie tamten fatalny czas miłości kontynuować. W asocjacyjnej — nie znającej porządku, chronologii przemijania — świadomości Benjy'ego, niedorozwiniętego brata Quentina i Caddy, wszystko to się z powrotem, na zawsze splącze w jeden straszliwy, niemożliwy szloch.

Antyproustowski jest czas Joyce'a, antyproustowski jest czas Dos Passosa, antyproustowski jest czas Faulknera. Wszystkie te koncepcje są destrukcyjne, niszczą czas ogólny, stałą, odwieczną konwencję trwania i przemijania, którą Proust odkrył i wydobył z rudy zdarzeń. Joyce, Dos Passos, Faulkner — to próby likwidatorskie w stosunku do Prousta. Michel Butor to następne, czwarte ogniwo w procesie antyproustowskim.

W związku z Butorem częściej niż w związku z jakimkolwiek innym pisarzem wymienia się nazwisko Prousta. U nas i nie tylko u nas. Dla sze-

rokiego świata także każda koncepcja czasu kojarzy się z Proustem. Nic w tym nie ma dziwnego. Proust jest istotnie antenatem czasu i każdy, kto w jakiś sposób czas naruszy, odniesiony bywa do Prousta. Michel Butor na tę analogię sobie zasłużył, ale tylko w ogólnym, nawet ogólnikowym sensie. Bo w sensie szczegółowym, konkretnym — jest tak jak Joyce, Dos Passos i Faulkner negacją Proustowskiej koncepcji czasu.

Szczupły jeszcze dotychczasowy dorobek Michela Butora (trzy powieści i tom szkiców) nie upoważnia do porównywania go z Joycem, Dos Passosem i Faulknerem. Zapewne. Ale znów odkrywczość formalna *Odmian czasu* * jest tej miary, że upoważnia do wszystkich analogii. W ramach literatury francuskiej na pewno. Współczesna powieść francuska po Proustcie niewiele już nowego wniosła do literatury światowej. Nowego w sensie formalnym, odradzającym. Powstały książki wielkie, dzieła klasyczne Saint Exupéry'ego, Malraux, Roger Martin du Garda, są one chlubą myśli, tak. Ale powieść jako gatunek literatury nie odnawia się, karleje. Marginesowe miejsce, z całym swoim egzystencjalizmem, zajmuje powieść francuska w literaturze światowej. Cóż może przeciwstawić Joyce'owi, Dos Passosowi, Faulknerowi, Musilowi, Brochowi ta powieść pisana według wciąż jednego mimo pozorów różnorodności schematu? Powieść francuska stała się już pojęciem przeciętności i wtórności. Dlatego właśnie ukazanie się *Odmian czasu* Michela Butora jest taką olbrzymią na światową skalę rewelacją, upoważniającą do analogii wszystkch, najśmielszych. Nowość tej książki jest w literaturze francuskiej ostatnich lat dwudziestu-trzydziestu bez precedensu.

Odmiany czasu nie powstałyby bez Joyce'a i Faulknera. Karty tej powieści, gdzie bohater błądzi po ulicach Blestonu, do złudzenia przypominają wędrówki Blooma po Dublinie. Symbolika Joyce'owska odbija się w symbolice (historycznej symbolice *tapisserie* np.). Są inne karty *Odmian czasu,* gdzie umiejscowienie przedmiotów (książki *Zbrodnia w Blestonie,* planu miasta, rękopisu) przypomina technikę Faulknera. Wpływ Faulknera jest oczywisty w obsesyjnym powtarzaniu (szczegółów witraża ze Starej Katedry, *tapisserie* z muzeum czy filmu o Krecie). To powtarzanie spełnia jednak odwrotną funkcję niż u Faulknera. Rzecz interesująca: technika żywcem jakby wyjęta z *A Fable,* a zastosowana w odwrotnym sensie. W *A Fable* Faulkner całymi stronicami powtarza to samo zdarzenie w relacji różnych osób, każda dodaje jakiś drobiazg własny, który jednak ginie w morzu repetycji. Faulkner zaciera funkcjonalizm kompozycyjny tego powtarzania, repetycja jest bezinteresowna. U Butora powtarzanie znów ma pozory bezinteresowności, ale zawsze służy, jest miarą czasu, jest więc zawsze funkcjonalne. Repetycja potęguje złudzenie trwania, wypełnia każdą chwilę maksymalnie. Czujemy ciążenie czasu, nudę (nie naszą, bo my jesteśmy zainteresowani śledzeniem

---

* Michel Butor: *Odmiany czasu.* Przełożyła z francuskiego Eligia Bąkowska. PIW, Warszawa 1958; str. 436. Tytuł francuski brzmi *L'Emploi du Temps.* Tytuł polski jest interpretacją, a nie przekładem francuskiego tytułu. *L'emploi du temps* znaczy po francusku konkretnie rozkład godzin (w szkole np.), terminarz, kalendarz terminowy. Tytuł polski gubi Butorowską konkretność i sugeruje więcej niż trzeba. Jeśli były jakieś wątpliwości, to Butor sam je rozwiał. W pierwszej swojej powieści będącej wprowadzeniem w koncepcję czasową (*Passage de Milan*) dwukrotnie użył terminu *emploi du temps,* zawsze w konkretnym sensie.

cudzej nudy) ogarniającą bohatera, koszmar Blestonu. *Odmiany czasu* nie są więc książką absolutnie oryginalną. Następna powieść Butora, *La Modification*, jest z pewnością bardziej własna. Ale *Odmiany* są nieprześcignione w odkrywczości.

Istnienie polskiego (znakomitego, Eligii Bąkowskiej) przekładu powieści Butora zwalnia mnie od obowiązku opowiadania treści. W paru słowach tylko: bohater przyjeżdża z Paryża do Blestonu (metafora Manchesteru) na roczną praktykę urzędniczą do firmy handlowej. Spędzi w tym mieście okrągły rok, od 1-go października do 30-go września. Od pierwszej chwili, od przyjazdu w ciemną, deszczową noc, towarzyszy mu obcość tego miasta. Całą książkę wypełnia walka z tą obcością. Bohater powieści pragnie Bleston pokonać, określić, przezwyciężyć. Temu celowi służy pamiętnik (szkic, powieść?) — książka, którą pisze. Zapiski zaczynają się od maja. I tutaj już, w samym stosunku chwili pisania do chwili opisywanej, zawiera się pasmo eksperymentów, Butorowska koncepcja czasu.

Zacząć trzeba od tego, że Butor poszukuje czasu, ale nie w sensie Proustowskim. Butor odrzuca koncepcję czasu jednolitego, istniejącego raz na zawsze, chociażby subiektywnie. Nie wierzy we własny czas dany raz na całe życie. Nie tego czasu więc szuka. Nie pragnie się więc jak Proust odnaleźć w czasie utraconym. Nie może być mowy o utraceniu tego, czego nie było. Czas trzeba dopiero stworzyć, a raczej ciągle, co chwila stwarzać na nowo.

Gdzie jest specyfika czasu? W podstawowym, przez gramatykę już uchwyconym rozróżnieniu na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Butor jest antyproustowski, bo nie uznaje czasu-rzeki, czasu-morza, czasu-żywiołu. Ale jest tak samo antyfaulknerowski. Nie chce się zawęzić do jednej kategorii, do przeszłości. Tak samo jest antydospassosowski. Nie uznaje tylko teraźniejszości. Czas jest dla niego ustawicznym ruchem, tym prądem odkrytym przez Prousta, ustawicznie przepływającym z przeszłości do teraźniejszości, z teraźniejszości do przeszłości. I Butor szuka tego właśnie czasu nigdy nie umiejscowionego, nie ujętego przez żadną kategorię, przemykającego się między chwilą, która jest, i chwilą, która była. Bo dla Butora czas jest tylko w tym przebiegu, przepływie, przelocie. Chwila stężała, zatrzymana, czy to będzie wieczność, czy ułamek sekundy, jest już tylko grobowcem czasu, śladem minionego życia, śladem czegoś, co uleciało, ulotniło się zwiewne. I to zwiewne, nieuchwytne właśnie ująć, schwytać, określić, stworzyć.

Czas Butora jest tak samo antyjoyce'owski, antyfaulknerowski, jak jest antyproustowski. Wszyscy trzej wielcy eksperymentatorzy: Joyce, Dos Passos, Faulkner, traktują czas jako nosiciela wartości innych, na których dopiero im zależy. Dla żadnego z nich czas nie jest wartością samoistną, autonomiczną. Broniąc go (Dos Passos) czy niszcząc (Faulkner) bronią i niszczą go nie dla niego samego, ale dla ładunku, którym jest obciążony. Dos Passos przedłuża trwanie czasu teraźniejszego, rozgałęzia go, rozprzestrzenia, symultaneizuje po to, by przedłużyć trwanie świata, uniemożliwić, a w każdym razie utrudnić mu przemijanie, o którym wie (przeciw Proustowi), że jest bezpowrotne. Faulkner masakruje, rozrywa, torturuje czas przeszły, by stracił spójnię, by, jeśli musi być groźbą i przeznaczeniem, nie był groźbą wszechmocną i przeznaczeniem nieodwołalnym. I Dos Passos, i Faulkner napełniają czas treściami, od których wyzwolił go Proust, napełniają go innymi treściami niż

te, z których wydarł go Proust, ale zgodni są w antyproustyzmie, odbierając czasowi nadany mu przez Prousta charakter pierwiastkowy.

Otóż Butor, będąc antyproustowski w swojej negacji czasu spoistego, jednolitego, chociażby tylko jednolitego subiektywnie, traktuje jednak czas jako wartość samoistną i w tym jest pokrewny autorowi *Czasu odnalezionego.* Nie napełnia czasu treściami metafizycznymi, nie chroni go w imię świata, nie zmaga się z nim jak z przeznaczeniem. Jest pierwszym, który chce dotrzeć do czasu jako takiego, do czasu pierwiastkowego, krystalicznego. Jest w tym bezwzględniejszy od Prousta, którego czas, czas odnaleziony, był jednak — ze względu na tworzywo, z którego powstał — czasem psychologicznym.

Bohater Butora pisząc dziennik (czy też powieść) Blestonu, a raczej dziennik swojego zmagania się z tym miastem, z jego grozą jak mgła, jak wiatr wdzierającą się w myśli, w czucia, każdą chwilą broni się przed zmitologizowaniem tej grozy, każdą chwilą zrzuca z siebie narastanie koszmaru miasta, a więc zrzuca z siebie przeszłość własnych doznań, przeszłość siebie w Blestonie. Zapiski, które prowadzi od maja do września, a które obejmują całoroczny jego pobyt w Blestonie (od 1-go października do 30-go września), to kronika tych zmagań. W chwili, gdy przystępuje do pisania dziennika (w maju), jego przeszłość w Blestonie ma już 7 miesięcy, październik, listopad, grudzień, styczeń, luty, marzec, kwiecień. Przeszłość ta, pozostawiona sobie, swojej własnej chronologii, swojej własnej mitologii, urosłaby — kto wie — do rozmiarów morza psychologii Prousta lub lawiny metafizyki Faulknera. Mogłaby być i byłaby wszystkim prócz tego, czym bohater Butora chciałby, aby była: kategorią czasu. Bohater Butora chce jednego: wywlec przeszłość Blestonu z grobowca, pozbawić ją trupiego jadu, dać jej jedyną postać, pod jaką minione może być obecne: czystą postać antytezy czasu teraźniejszego.

Dla bohatera Butora nie ma więc przeszłości-morza, przeszłości-lawiny, przeszłości-żywiołu. Dla niego przeszłość to układ chwil, suma parcelek minionego, które trzeba rozbić, aby utraciły spójnię i nie poddały się trupim prawidłom inercji. Bombarduje więc tę przeszłość ustawicznie, nie dając jej spokoju, wytchnienia, możliwości scalenia się, uformowania w umarły czas Prousta czy Faulknera. Ładunkami, które ją rozbijają i bombardują bez przerwy, są chwile czasu teraźniejszego. W swoich zapiskach od maja do września bohater Butora dzień po dniu wysyła ładunki czasu teraźniejszego (czasu pisania dziennika), chwile żywe, pulsujące życiem, wysyła je w stronę minionego i te 7 miesięcy Blestonu pod wpływem zderzeń z teraźniejszością staje się pulsującą mgławicą, nieuformowaną, bezradną i niegroźną. Dzięki temu Bleston jest więc tylko grozą anonimową, nieukończoną, formującą się wciąż na nowo, rozbijaną i mobilizującą się od początku, ale nigdy niezdolną do przeobrażenia się w kataklizm. Zdawałoby się, że Butor zastosował nowe normy czasu, normy złożone: maj-październik, czerwiec-czerwiec, czerwiec-listopad, lipiec-maj, lipiec-lipiec-grudzień, sierpień-czerwiec, sierpień-sierpień, sierpień-kwiecień... Jakby już nie było czystego, absolutnego czasu teraźniejszego, jakby już nie było absolutnego czasu przeszłego. Przeszłość istnieje poprzez teraźniejszość, wyłącznie. Każda chwila przeszła jak promieniami Rentgena prześwietlona jest czasem teraźniejszym, prześwietlona i zmuszona do odbicia rzuconego na nią blasku. Każdej chwili przeszłej towarzyszy nabój czasu teraźniejszego. Bez niego jest niczym, rozsypującym się truchłem,

śmiercią. Dopiero ze zderzenia się dwóch ładunków powstaje energia, moc, prąd, jak nazwać tę nowość? Czym jest ta wartość nieznana, wynaleziona przez Butora? — Czasem. Michel Butor wynalazł czas. Nie ma w tym stwierdzeniu szczypty paradoksu. Czymże jest czas, jeśli nie strumieniem, prądem, iskrą przebiegającą od plusa do minusa. Czas biegnie od chwili do chwili. Nie ma go w żadnej z nich, jest między nimi. Butor tego właśnie dowiódł. Mało powiedzieć dowiódł, dowieść nie sztuka, dowodów już złożono wiele. Filozofia ten czas odnajdywała i gubiła już niejednokrotnie. Wystarczy wymienić Bergsona, tego anty-Butora koncepcyjnego, szukającego, wydzierającego czasowi, czasowi w lotnym — płynnym pojęciu Butora, jego antynomię: trwanie. Rewelacyjne jest to, że Butor swoje odkrycie zrealizował artystycznie. W *Odmianach czasu* Butor nie tylko wynalazł, ale stworzył stylem, konstrukcją powieści, namacalnymi środkami artystycznymi żywy, formujący się ustawicznie i ustawicznie nie uformowany, będący przezwyciężaniem, ruchem, przebiegiem, przepływem, przelotem — czas.

Czas Prousta jest zastosowalny, czas Dos Passosa i Faulknera jest rozpoznawalny. I tamten czas, i te czasy to wartości stałe, kategorie tysiąca treści. Czas Prousta jest czasem psychologicznym, czas Dos Passosa i Faulknera jest czasem metafizycznym. A czas Butora? To czas dialektyczny. Bez wzorca, miary, normy stałej, przezwyciężający swoją własną każdorazową postać, nieuchwytny, płynny, mijający, czas właśnie.

Czas Butora jest jednym z tych nielicznych odkryć, których nie trzeba chronić patentem przed plagiatem. Sam się obroni, jest nie do naśladowania. Cóż tu naśladować, jeśli polega na ustawicznej kreacji. Trzeba go wciąż stwarzać na nowo, własnym wysiłkiem, własnym doświadczeniem, własnym nowym, bo Butorowski już się wyczerpał, ładunkiem teraźniejszości, rozbijać własną, bo innej nie ma, przeszłość. Nie ma przeszłości, nie ma teraźniejszości jako kategorii stałej. Są tysiące przeszłości, tysiące teraźniejszości, które w tysięczne sposoby nakładają się na siebie, zderzają się ze sobą, wybłyskują z siebie. Dopiero spomiędzy tych warstw i zderzeń wypływa wartość najcenniejsza, wartość życia i świata, krew istnienia, czas. Uchwycić go, dostrzec go — to zdobyć największą wiedzę o sobie i świecie. I to jest dopiero odnalezieniem czasu. A przecież czas jest wszędzie jak powietrze, jak powietrze niezbędny do przemijania. Uwrażliwić się nań — to przeżywać swoje życie, swoje niebo i ziemię wielokrotnie.

„Było to coś w rodzaju *Quo vadis*, superfilm wykonany metodą technicolor, z męczennikami, dzikimi bestiami i kąpielami dam rzymskich, z ogromnymi płomieniami, oczywiście pożerającymi kartonowe dzielnice, z czerwonym odblaskiem zniszczenia na chmurach, podstępnie wciskającym się wczoraj wieczorem w »Kinie Nowości« między niepokalany błękit włoskiego nieba wyczarowany przez kamerę dla tutejszych ludzi a podobny doń błękit nieba Krety, podczas gdy rozwijały się przed nami arkady Koloseum, wśród których dla mnie rysowały się nie tylko byki z Knossos o pochylonych do przodu rogach, ale także między ich niegdyś nową a dziś zniklą wspaniałością, wspaniałością dnia ich narodzin, a ich obecną ruiną powstrzymywaną przez prace konserwatorskie, rysowała mi się ich długa, powolna, płomienna metamorfoza w labirynt osuwający się i kurczący, w labirynt papieski, rysowały

się dla mnie pożary ostatnich ofiar i najazdów, z czerwonym odblaskiem zniszczenia na chmurach, wciskającym się podstępnie wczoraj wieczorem w »Kinie Nowości« w głąb błękitnego nieba na ekranie, w głąb tego lazuru, który oczywiście wiązał się z przeszłością ściśle określoną, choć data ta — dokładna, niedawna — nie jest mi znana, wiązał się z tą chwilą, gdy operatorzy filmowi na Krecie czy też we Włoszech kazali się temu niebu odbić na błonie, to znaczy z chwilą sprzed kilku miesięcy a najwyżej sprzed kilku lat, w głąb tego lazuru, który jednak przede wszystkim wiązał się z przeszłością znacznie starszą i rozleglejszą, zacierającą prawie tamtą chwilę w umyśle widzów, w głąb tego lazuru, który cofał nas w epokę, gdy te zabytki były miastami, a nie ruiną, w głąb tego lazuru, który głosił swą trwałość i łączność z owym błękitem, co czysty, błogi i ogromny roztaczał się nad młodością tych pałaców i świątyń.“ *

Ta stronica Butorowska daje pojęcie metody zwielokrotniającej pojemność każdej chwili przeżytej.

Należy się pochwała PIW-owi za szybkie i znakomite uprzystępnienie najwybitniejszej współczesnej powieści literatury zachodniej. Ta jedna książka Butora stanowić będzie epokę w literaturze. Tym bardziej godzien jest podniesienia fakt, że nie zwlekano, nie bawiono się w odczekiwania. Brawo! Zdumiewa jednak cisza wokół *Odmian czasu.* Oprócz Jana Błońskiego, Andrzeja Kijowskiego i Jerzego Lisowskiego żaden z krytyków nie zauważył zjawiska, jego wagi. A ileż od kilku lat robi się szumu wokół książek przeciętnych, z powieściami Sartre'a i Camusa na czele. Butor jest trudniejszy, oczywiście. Ale jest przecież czytelny, a solidny i piękny przekład usuwa nawet te przeszkody, jakie zazwyczaj piętrzą się wokół dzieła obcej literatury. Tymczasem głosy, które się rozlegają o Butorze, dotyczą spraw błahych, drugorzędnych, nieistotnych. S. Żółkiewski np. ujął Butora w swój odwieczny schemat mieszczaństwa, wskazując nań palcem jako na przykład odstraszający. Żółkiewski, swoim zwyczajem, wartościom, których nie jest w stanie przeżyć artystycznie, przeciwstawia argumentację ideologiczną. Tu nie ideologia, ale formacja intelektualna w grę wchodzi. Przytaczam zdanie Aragona, który ideologicznie nie jest mniej miarodajny od S. Żółkiewskiego: „Jakżeż można mówić o kryzysie powieści, kiedy powstają powieści Butora? Stronice Butora powinny w podręcznikach szkolnych zastąpić martwą prozę Gide'a“. Nasz miarodajny (S. Żółkiewski) oczywiście z tym się nie zgodzi, oczywiście, gdyż ma inną formację intelektualną. Dla niego wartości odkrywcze, prekursorskie znajdują się gdzie indziej. Nawet przed bardzo niemiarodajnym (we wszystkich sensach tego pojęcia) krytykiem, jakim jest Albérès, bronił martwoty i artystycznej blagi: „Wśród tych wspólnych prekursorów i odkrywców nowych technik, nowych prawd przejętych przez wielu i różnych pisarzy — pisze S. Żółkiewski w szkicu *Materiały do bilansu literackiego XX w.* — trzeba by również (wbrew Albérèsowi) wymieniać Gide'a...“. Ta przeciwstawność sądów jest przynajmniej zastanawiająca.

Zbigniew Bieńkowski

---

* Przekład Eligii Bąkowskiej.

Stanisław Lem

SCIENCE-FICTION

I

Dziesięć lat temu wychodziły w Stanach Zjednoczonych dwa miesięczniki poświęcone fantastyce naukowej; w roku 1956 było ich już trzynaście. Wielki „boom" *Science-Fiction* stanowił zarazem sukces wydawniczy i niespodziankę. Ilość piszących w tej dziedzinie gwałtownie wzrosła, powiększyły się nakłady książek i periodyków, liczba zaś ukazujących się rokrocznie nowych tytułów przekroczyła możliwości czytelnicze jednego człowieka, zwłaszcza jeśli dodać do amerykańskich cztery miesięczniki *S-F* brytyjskie, nie wymieniając już żadnych innych w Europie (a jest ich sporo, chociaż znaczna część przynosi tylko tłumaczenia z angielskiego).

Nie dysponuję, niestety, dokładnymi danymi dotyczącymi nakładów i tytułów, ale wiem, że około 17 000 stron zadrukowanych fantastyką, które przeczytałem biorąc się do tego przeglądu, stanowi dosłownie kroplę zaczerpniętą z morza.

Mamy do czynienia z fenomenem, zlokalizowanym wyraźnie w USA, albowiem *Science-Fiction* wydawana w innych krajach (zwłaszcza Zachodu) pojawiła się w nich na prawach dżinsów i coca-coli, jako naśladownictwo amerykańskiego stylu życia, a nie ostatnim argumentem na jej rzecz był wielki sukces ekonomiczny tego „bussinesu" w jego ojczyźnie. Mimo to nie można nawet porównywać *Sci-Fic* amerykańskiej z europejską: na starym kontynencie fantastyka ulega wyraźnie „ubrukowieniu" i brak tu zaangażowanych w niej pisarzy o większych ambicjach i talencie (chociaż być może rzeczy te zmieniają się, jeśli za pierwszą jaskółkę poczytamy Dürrenmatta). W każdym razie autentycznie masowy popyt na *Science-Fiction* istnieje tylko w Stanach i tam tylko zbłądziła ona pod nylonowe strzechy.

Do niniejszego omówienia przystępowałem ze znacznymi oporami, albowiem, choć może to się wydać paradoksalne, wciąż nie jestem pewny rangi gatunku. Podlega on ze strony krytyki literackiej milczącemu potępieniu, którego przeciwwagę stanowi bezkrytyczna apologia zwolenników, owych *„Sci-Fic fans"*, którzy tworzą w Stanach specjalne kluby i sami wydają oprócz biuletynów i przeglądów krytycznych także własne pierwociny fantastyczne w ograniczonych nakładach. Jakiegoś mniej skrajnego, reprezentowanego przez rozsądną

krytykę stanowiska nie udało mi się dotąd wypatrzyć. Nie mam tu przy tym na myśli naszej krytyki, która, bardziej papieska niż sam jej francuski papież, fantastyką naukową, jej „metateorią", jej problematyką, propozycjami intelektualnymi, sferą tematyczną — w ogóle się nie interesuje. Może zresztą ma w tym rację; nie będąc jednak tak zupełnie pewnym, że „nie ma o czym mówić", spróbuję, na podstawie analizy owej kropli z morza, którą udało mi się zaczerpnąć, wypowiedzieć kilka sądów nieco ogólniejszych. Czuję przy tym w pełni, jak bardzo mi brak niezbędnego zaplecza socjologicznego oraz znajomości amerykańskiej *„way of life"* i całej społecznej sytuacji powojennej Stanów, która wytworzyła wielką podaż fantastyki i dorównujący jej, masowy popyt na ten nowy literacki gatunek. Gdy jednak zjawisko, choćby przez swą spontaniczność i masowość interesujące, okrywa prawie doskonałe milczenie, będę przynajmniej jednookim wśród ślepców.

Ponieważ jedyna, jak dotąd, i wielce niereprezentatywna, bardzo za to przypadkowa w wyborze pozycji antologia amerykańskiej *S-F*, wydana przez „Czytelnika", nie może stanowić podstawy do szerszej analizy, będę się w większości wypadków opierał na materiale utworów nigdy w Polsce nie tłumaczonych, a tym samym nie uniknę i streszczeń, które, niestety, niewiele mogą powiedzieć o ciężarze gatunkowym dzieła, bo ta sama intryga może stanowić szkielet utworu bezwartościowego, jak i świetnego. (Dotyczy to naturalnie nie tylko fantastyki.)

Science-Fiction trzeba — obawiam się — omawiać inaczej niż jakikolwiek inny gatunek literacki i to nie ze względu na walory artystyczne, których przeważnie brak, ale dla osobliwych zjawisk, o których szczegółowo niżej.

II

Science-Fiction wytworzyła imaginacyjny świat o swoistej jednorodności i ten płód zbiorowej wyobraźni autorów, od najsłabszych do najwybitniejszych, przedstawia fenomen daleko rozleglejszy i — w sztuce rzecz niezwykła — bardziej godny uwagi aniżeli pojedyncze utwory najświetniejszych nawet pisarzy. Krytyka literacka w USA długo ignorowała całą domenę *Science-Fiction* i miała w tym o tyle rację, że lwia część utworów jest literacko równie bezwartościowa, co byle „kryminał" czy „western", a mimo to stanowisko jej należy uznać za błędne. Między powieścią kryminalną, którą krytycy uważali za gatunek równoległy do *Sci-Fic*, a fantastyką zachodzi fundamentalna różnica. Akcja „kryminału" toczy się w sytuacjach sprawdzalnych doświadczeniem, powieść taka nie chce być niczym więcej niż inteligentnie ułożoną łamigłówką, lecz jeśli góruje nawet literacko nad stosami *Science-Fiction*, takie wartościujące pod względem artystycznym kryterium nie jest decydujące. Idzie o to, że wszystkie razem wzięte kryminały nie składają się w całość większą od tego, co przynosi najlepszy z nich, albowiem ukazują jedynie pewną, nieznużenie i w niezliczonych wariantach powielaną sytuację — poszukiwania sprawcy (*„who-dunit"*), podczas kiedy utwory *S-F* stanowią budulec osobliwego gmachu, którego plan przy całym pomieszaniu wątków i kierunków, jakie w nim panuje, może nam wiele powiedzieć o ważkich problemach współczesności i — przede wszystkim — Stanów Zjednoczonych. Milcząca zgoda obowiązuje auto-

rów *S-F* nie tylko wobec technologicznego kierunku rozwoju naszej cywilizacji, ale ogarnia też eschatologię ery maszyn; że jednak, jak będzie o tym mowa niżej, epika gatunku nie dorosła do podźwignięcia groźnych zjawisk Nowego Mechanicznego Świata — mamy przed sobą paradoksalną sytuację, w której gatunek literacki pochłonął niejako własnych twórców i przerósł ich — bo nad wszelką wątpliwość wielu piszących nie zdaje sobie sprawy z tego, że stanowią „zbiorową Kasandrę" XX wieku.

III

Obok *Science-Fiction* znają też Amerykanie *Fantasy* — i niejeden już kałamarz opróżniono, aby możliwie ostro zarysować granicę między tymi dwoma pojęciami. Obawiam się, że trud był to raczej daremny. Jeden z najwybitniejszych „fantastyków", Ray Bradbury, definiuje we wstępie do zbioru swych opowiadań oba rodzaje tak:

„*Science-Fiction* jest posłusznym prawu obywatelem literatury, sługą reguł i prawideł fizykalnych, społecznych czy psychologicznych, jest to obywatel obowiązkowy, punktualny, jego zachowanie się można przepowiadać. Fantastyka *(Fantasy)* — to kryminalista. Każda fantazja atakuje i łamie jakieś prawo, a zbrodnię ukrywają intencja autora i styl, które przesłaniają ciało, zanim dostrzeżemy krew. *Sci-Fic* współpracuje ręka w rękę z Kosmosem, Fantazja rozbija go na części, odwraca na lewą stronę, nicuje, rozpuszcza do niepoznawalności, przeprowadza ludzi przez ściany... albo krócej: *Science-Fiction* utrzymuje cię w balansie na szczycie skały, Fantazja strąca ciebie z niej."

Charakterystyczne i zabawne zarazem, że każdy niemal z autorów uważa za swój obowiązek podać własną definicję obu rodzajów *per genus proximum et differentiam specificam.* Wszystkie te próby trącą jednak nieco scholastyką. Oczywiście każdy orientuje się w różnicy między Poem a Wellsem, pomiędzy na poły sennymi majakami niekoniecznie logiką kontrolowanej wyobraźni a oschłą i rzeczową spekulacją, która z logistyczną sumiennością wyciąga wszystkie wnioski z założonych uprzednio przesłanek. Oba elementy, racjonalistyczny i imaginacyjny, mieszają się jednak z sobą i występują u twórców w różnej proporcji, zależnie od ich temperamentu czy chwilowego tylko nastroju (bo Poe bywał niekiedy prekursorem *Science-Fiction,* i Wells ważył się czasem na baśniowe omal fantazjowanie), a rozdzielanie obu pierwiastków łatwo zmienia się w robotę równie jałową, jak intuicyjne dociekanie, ile procent „pierwiastka męskiego" i „kobiecego" składa się na osobowość określonego indywiduum (co było kiedyś modne w filozofii typu weiningerowskiego).

Nie będąc historykiem literatury i nie posiadając ambicji ani wiedzy dostatecznej, by go udawać, nie wykażę się tu znajomością prehistorii *Science-Fiction.* Ograniczę się tylko do stwierdzenia, że na współczesną fantastykę naukową Amerykanów złożyły się: bajka, także bajka filozoficzna, baśń ludowa, utopia o zacięciu społeczno-filozoficznym oraz nowożytne rozmiłowanie w technologii, które z naiwno-optymistycznego kultu Żelaznych Aniołów rychło przekształciło się w trwogę obywatela ery mózgów elektronowych i wodorowych wybuchów.

Podobieństwa fantastyki naukowej do baśni są tak oczywiste, że niesposób

ich nie dostrzec. Jakoż niektórzy krytycy uważają ją nawet za „baśń ery atomowej", ale tkwi w takim rozumieniu istotne przeoczenie.

Science-Fiction jest baśnią zracjonalizowaną, chciałoby się powiedzieć „uzgodnioną" z tym, co dzięki nauce wiemy albo przynajmniej możemy (lub wreszcie — będziemy kiedyś) wiedzieć o świecie. Baśń zwykła żąda od czytelnika, aby na czas opowiadania zawiesił swą codzienną trzeźwość i wiedzę o tym, co możliwe, a co niemożliwe. Konwencja jej nie domaga się „prawdziwej" wiary w świat nadnaturalny — a tylko chwilowego posłuszeństwa jej regułom, niczym określona gra, jest więc ona zabawą, tyle że, niemal bez wyjątku, zabawą z morałem. Dalej — sceneria baśni nie wymaga od opowiadającego żadnych zabiegów eksplikacyjnych. Opowiadacz nie musi wyjaśniać, dlaczego rzucony przez czarownicę grzebień zamienia się w las, jak działa „woda życia" albo czemu wiedźmy potrafią latać. Konwencja baśni *Sci-Fic* natomiast wymaga, aby autor przedstawił odpowiednie receptury i wyjaśnienia, aby wyligitymował się określoną teorią (lub pseudoteorią) naukową, aby umotywował wszystkie wydarzenia przyczynowo. Na dobrą sprawę każdą baśń można przerobić na *Science-Fiction,* jak to zabawnie udowodnił inny mistrz gatunku, Fredric Brown, we wstępie do jednej ze swych książek.

„Weźmy — powiada on — baśń o królu Midasie. Bóg Bachus był winien wdzięczność Midasowi i spełnił jego życzenie — aby wszystko, czego się tknie, zamieniało się w złoto. Przełożona na *Science-Fiction* bajka brzmi mniej więcej tak: Mr. Midas, właściciel greckiej restauracji w Bronx, uratował życie pewnemu mieszkańcowi dalekiej planety, który bawi incognito w Nowym Jorku jako obserwator Federacji Galaktycznej. Obserwator ów zbudował maszynę, która zmieniła wibracje molekularne ciała Mr. Midasa w taki sposób, że jego dotknięcie posiadło efekt transmutacji atomowej pierwiastków w złoto."

W *Science-Fiction* nie spotykamy, rzecz oczywista, aż tak plagiatowego kalkowania baśniowych wątków, nie trudno jednak odkryć w jej utworach techniczną reinkarnację licznych rekwizytów, a nawet całych, rozbudowanych, bajkowych sytuacji. Tak więc wszelkiego rodzaju demony, wilkołaki, dżinny, duchy pojawiają się w niej jako przybysze z gwiazd bądź jako zelektryfikowane Golemy (bo czymże innym są wszelkie roboty i automaty). Odpowiednikiem potężnego zaklęcia jest formuła naukowa, nowy wynalazek czy odkrycie. Przemiana człowieka (np. w kamień), tak często pojawiająca się w bajkach i podaniach z Biblią na czele (gdzie produktem końcowym jest sól kuchenna), żeby nie wspomnieć już o czarodziejce z Odysei, ukazana bywa jako skutek genetycznej mutacji, oddziaływania swoistych sił fizyko-chemicznych na odległych planetach, *„brain-washing"*, „mycia mózgu", lub innych podobnych zabiegów z zakresu „chirurgii duszy", aż do przesadzania mózgu w inne ciało włącznie. „Czapkę-niewidkę" zastępują specjalne emitory, skafandry, pola siłowe, życzliwą wróżkę, która spełnia życzenia — mikroskopijny elektromózg, który bohater opowieści nosi w uchu albo ma chirurgicznie wszczepiony pod skórę. Technologicznym odpowiednikiem „kijów-samobijów" są wszelkie współczesne i przyszłe machiny wojenne, z bombami wodorowymi na czele, a motyw „stoliczku nakryj się" znajduje swój odpowiednik w innym płodzie cybernetyki stosowanej — w „konfiguratorze atomowym", który na żądanie syntetyzuje z atomów wszelkie możliwe obiekty i ciała, włącznie ze zwierzętami i ludźmi. Dalej — lusterka wróżek, w których obserwować można odległe wydarzenia,

znajdują swe analogie bądź to we własnościach telepatycznych (przy czym telepatia i telekineza zostały już w obrębie *Sci-Fic* „unaukowione" i wyprowadzone poza obręb ułomnego mózgu ludzkiego, bo istnieje ich „mechanizacja" — jako technika stosowania sił „psi" dzięki specjalnym aparaturom teleportacyjnym i telepatycznym), bądź po prostu w stereo-telewizji. Nareszcie prymitywne typy „wskaźnikowego", indykatorowego działania na odległość poprzez przenoszenie informacji — w bajkach występujące raczej skromnie, np. w postaci noża, który bohater odchodząc wbija w drzewo, a z którego odczytać można, czy nie spotkało go w dalekim świecie jakieś nieszczęście — zastąpione zostały bogatym rynsztunkiem radiotechnicznym. Pełne na koniec panowanie nad przestrzenią daje bohaterom *Science-Fiction* „teletransmisja materii", momentalne przenoszenie dowolnych obiektów z jednego miejsca Kosmosu w inne. Zjawisko to ma zresztą już dziś swe, na razie tylko teoretyczne, podstawy w ogólnej teorii informacji (mam na myśli koncepcję „przetelegrafowania człowieka" czy dowolnego ciała poprzez przekazanie całości informacji strukturalnej o jego budowie z jednego punktu do innego, w którym następuje, na podstawie tej informacji, momentalna resynteza).

Tego rodzaju homologiczne i analogiczne szeregi można by zresztą dowolnie przedłużać, ale nie przyniosłoby to nam nic nowego ponad stwierdzenie, wynikające chyba dowodnie z dotąd ukazanego materiału, że technologia *Science-Fiction* pobiła na głowę większość najśmielszych baśniowych marzeń, a spełnienie znalazły w niej nawet takie prastare mity i dążenia ludzkie, jak tęsknota do nieśmiertelności.

Jednakże nie techniczne różnice stanowią o całkowitej odmienności, o przepaści pomiędzy *Science-Fiction* a bajką „klasyczną". Najprostszym dla autorów, najmniej ambitnym i dlatego najczęściej (w dawniejszych przynajmniej okresach) spotykanym tematem stała się w *S-F* „technologia cudu", opisy naturalności wszelkich, z pozoru pomyśleć ledwo dających się zjawisk, łamania wyobrażeń i sądów uznanych z dawien dawna za niewzruszalne. Jedyną treścią tego typu historyjek są relacje o dziejach odkryć, o niezwykłych wynalazkach, jest to, jednym słowem, wariant *S-F* najściślej i najbardziej „mechaniczny": wymyślania i opisywania nie istniejących jeszcze dziś — ale kto wie czy nie możliwych kiedyś — maszyn, materialnych zjawisk, wywoływanych przez człowieka i kształtowanych jego rękami. To jest zapewne literacko najmniej ambitny, ale poznawczo wcale istotny szlak tradycyjnej, verne'owskiej fantastyki, ukazującej trudy i mozoły, jakie trzeba pokonać, aby człowiek mógł zapanować nad jeszcze jedną sferą swego otoczenia czy nad jeszcze jedną ułomnością własnej natury. Tym samym dydaktyczna, konstruktywna, optymistyczna bajka *S-F* ukazuje, by tak rzec, podstawy „pragmatyki realizowania marzeń", jest ona techniką spełniania życzeń, ale to jej radosne oblicze zasnuwają aż nazbyt szybko chmury — albowiem, wraz z wszechmożliwością spełniania snów, sprowadzona zostaje z kraju nierealności na ziemię także Apokalipsa Technologii.

W istnienie wilkołaków bowiem, dżinnów i złych demonów trzeba wierzyć tylko tak i tak tylko być zjawianiu się ich posłusznym, jak regułom wymyślonej przez nas samych gry, którą w każdej chwili możemy, jeśli się nam znudzi, jeżeli nas zniechęci, odrzucić. Istnienie sztucznych satelitów (choć jeszcze nie kosmicznych okrętów), wodorowych bomb, elektromózgów (tyle że się one na

razie jeszcze nie buntują) — nie zależy od naszej wiary ani zgody, nie jest wymysłem ani dowolnie przyjętą konwencją. Tym faktom materialnego świata przeczyć nie podobna. I to zmienia właśnie w zasadniczy sposób stosunek twórcy i czytelnika do *Science-Fiction*, a rezygnacja z wprowadzania elementów ponadnaturalnych, dbanie o pozory wytłumaczalności każdego obrazowanego zjawiska przyczyniają się walnie do „udoroślenia" gatunku, do zmiany, „odmłodzieżowienia" adresu czytelniczego. Poddając się rygorowi naukowemu, *Sci-Fic* zyskuje walor prawdopodobieństwa, staje się, może zbyt pochopną, może nieokiełznaną, towarzyszką scientyficznej przepowiedni, a im ostrożniejsze stawia kroki, im rozważniej bada własne przesłanki, tym potężniejszy wywołuje efekt: *„in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister..."*.

Mało który z autorów *S-F* zdobywa się na taki umiar, rozsądek i rygor i dosypywane w nadziei uzyskania wyników bardziej rewelacyjnych drożdże wyobraźni rozdmuchują, wysadzają scientyficzne tworzywo, wywołują jego niepohamowany rozrost, ucieczkę, eskapizm w krainę wszechmożliwości, w której autor znowu oddala się od rzeczywistości, traci z nią ostatni kontakt — i oto mamy przed sobą czystą *fantasy*, nowożytną bajkę, bez „naukowej" przydawki — blady, mgławicowy twór, który nie może podźwignąć realnej problematyki istnienia — a czytelnikowi przynosi jedynie łagodny, jakże nieszkodliwy dreszczyk lęku lub naiwną zabawę, a z nimi to, na czym wielu najbardziej zależy — chwilę spokoju i zapomnienia.

Science-Fiction nie daje bowiem ani jednego, ani drugiego. Jedną z typowych, a na pewno nie przypadkowych jej formuł jest *„It could happen to you"* („to mogło przydarzyć się i tobie"), a cały rozwój nauki i techniki w ostatnich latach, najpierw olbrzymi skok technologii zagłady, spowodowany wojną, potem lawina odkryć, z atomistycznymi i cybernetycznymi na czele, powstanie dwoistego stosunku — podziwu i podszytej trwogą niechęci — do uczonych (dawniej wyśmiewanych chętnie w USA z powodu ich niepojętej, nic rzekomo z życiem nie mającej wspólnego, uniwersyteckiej działalności) — wszystko to, przypadając na lata powojenne, stanowiło, jak sądzę, w dużej mierze sprężyny „boomu" *S-F*.

Tak więc bajka *S-F* nie jest właściwie bajką, albowiem stanowić ma pomost przerzucony od dnia dzisiejszego ku niedalekiej i nader prawdopodobnej przyszłości i właśnie zmiana psychologicznej sytuacji czytelnika, zasugerowanie go potencjalną realnością motywów *Sci-Fic*, przedstawia najistotniejszą różnicę w stosunku do niewinnych „opowieści Babuni" czy krwistych baśni braci Grimm.

Dotyczy to raczej atmosfery, jaką emanują wszystkie utwory *S-F*, aniżeli poszczególnych opowiadań, często ubogich, nieporadnych i wtórnych w budowie konfliktu i jego prowadzeniu. Czytelnik tysięcy takich nowel może każdą z nich z osobna i słusznie nawet lekceważyć, mieć za nic nieprawdopodobne perypetie rakietowych załóg i walki z robotami, a mimo to z masy takich książek wstaje groźna, tchnąca realnością wizja Ery Technologicznej, która, w toku rosnącej autonomiczności raz rozpętanych i nieodwracalnych już procesów, może pochłonąć, zmiażdżyć albo skazać na jakiś niepojęty rodzaj niewolnictwa zagubionych w swym wnętrzu ludzi.

Zaczęliśmy od wyliczania podobieństw *Science-Fiction* i baśni — kontynuując przegląd różnic, po wymienionej „realności" czy raczej profetyczności świa-

ta *S-F* przejdziemy do jej problematyki moralnej. Baśń „klasyczna" jest w tym względzie bardzo konsekwentna; zło bywa w niej karane, dobro zaś — choć zrazu uciskane — przecież na końcu triumfuje. Otóż *happy end* występuje w *S-F* z upływem lat i w toku ewolucji tego gatunku coraz rzadziej. Wynika to z wielu przyczyn. Najpierw wynalazki i odkrycia, pozbawione aureoli nadnaturalności swych baśniowych „prototypów", uwikłane w sferę ludzkich działań, dzięki swej materialności zmuszają niejako ich twórców-pisarzy do wysnuwania konsekwencji nieraz katastroficznych. Nikt nie słyszał o zepsutej „czapce-niewidce" czy katastrofie latającego dywanu — w najgorszym razie można zapomnieć magicznej formuły, otwierającej drzwi skarbca, albo na własnej skórze wypróbować moc „kijów-samobijów". Katastrofy jednak rakiet kosmicznych, defekty maszyn, choćby i najdoskonalszych, rozpaczliwe sytuacje, wynikające z ich ograniczeń, są nader prawdopodobne — i sytuacje takie stanowią często powracający temat *Sci-Fic*. W jednym z opowiadań (*Autofac* P. K. Dicka) sprowadzone do najprymitywniejszego bytowania grupy ludzkich niedobitków wojny atomowej bezsilnie przypatrują się mrówczej, nieustającej pracy automatycznych, podziemnych fabryk, wciąż i wciąż wytwarzających z najwyższą precyzją olbrzymie ilości broni i pocisków, strzegących swych wnętrz szeregami robotów, którym nie podobna wytłumaczyć, że sytuacja, dla której powołane zostały do życia, już nie istnieje. Tego rodzaju kalekie, ślepe działanie maszyn, które przetrwały zagładę całej cywilizacji, ocierające się o szaleństwo nieporozumienia między człowiekiem a jego tworami odnajdujemy w licznych utworach *S-F*, powracające z uporem obsesji. Oczywiście i takie historie, takie „bajki" posiadają morał, ale morał szyderczy, pozbawiony baśniowych złudzeń.

Dalej — bohaterami bajek są istoty zwykłe bądź niezwykłe, ale za każdą popełnioną tam zbrodnię ktoś odpowiada, są w nich ofiary i winowajcy, prześladowani i kaci — podczas gdy pisarze wprowadzili na scenę swych utworów, dzięki naukom, jakich udzieliła im historia, procesy i zjawiska masowe, w których pojęcia dobra i zła, winy i kary ulegają przerażającej przemianie — nikt nie jest winny albo winni są wszyscy, winien jest nie los nawet, lecz Gradient Technologicznej Ewolucji, racje są rozdzielone, konflikty — nierozstrzygalne, zamiast złośliwej wróżki, którą może przecież w końcu pokonać głupi Jaś czy dzielny królewicz — demonem bez twarzy okazuje się Prawo Wielkiej Liczby. To już problematyka Epoki Mas, ludzie rozmnożyli się, tym samym — zdewaluowali jako jednostki, *Science-Fiction* niewiele zostawia im na przyszłość nadziei.

Aby zamknąć to zestawienie bajki i *Science-Fiction*, dwa słowa tylko o amerykańskiej *Fantasy*. Jużem wyjaśnił przedtem, czemu uważam ją za gatunek mniej od *S-F* nośny problemowo i w przeciwieństwie do naukowej fantastyki — eskapistyczny w całym słowa znaczeniu. *Fantasy* rezygnuje z profetyczności, jaką para się *Sci-Fic*, powracając na tradycyjne pozycje baśni, niesamowitej opowieści o duchach, diabłach i demonach, a tym samym nie może ona stanowić budulca jakiejś całości nadrzędnej a nie-bajecznej. Oczywiście, otwiera się tu pole do popisu dla wybitnych piór i niejedna perła gatunku wyszła spod ręki Bradbury'ego czy Browna, by wymienić najlepszych — a jednak uważam ją za dziedzinę mniej ciekawą i dlatego nie będę jej tu omawiał.

IV

Nad powieść *S-F* przekładam nowelę, *short story*. Nie jest to moje przekonanie aprioryczne, ale wybór z konieczności, wobec poznanego materiału utworów. *Short stories* są na ogół nieporównanie lepsze od powieści. Z reguły przedstawiają one sytuację opartą na jednym pomyśle, który jest sprężyną poruszającą postaci. Oczywiście każdą intrygę można skomplikować a przez to i wydłużyć, ale tak powstają tylko bardzo długie (za długie) opowiadania, a nie utwory epickie. Pozwolę sobie użyć tu prymitywnego, ale wyrazistego porównania: nowela jest w nim niewielką, zamkniętą przestrzenią, jak gdyby pokojem; nowela za sprawą komplikowania intrygi zwiększająca objętość — to jakby korytarz, którego wąskość po pewnym czasie zaczynamy odczuwać z rosnącym niezadowoleniem; powieść — to otwarty przestwór czy obszar o bogatej zabudowie, czytelnik zaś w miarę upływu akcji wznosi się niejako wciąż wyżej, dostrzegając coraz wyraźniej wewnętrzną logikę, plan architektoniczny, zawiłe związki poszczególnych elementów całości, nareszcie — ją samą, nie jako algebraiczną sumę, ale jako całkę, o nowej, nieznanej przedtem wartości.

Tego stopniowego poszerzania kręgu widzenia, wzbogacania ujęć, komplikowania nie przygód, ale relacji, związków, stosunków, zjawisk — w przeważającej mierze powieściom *S-F* brak. Są one z reguły budowane na schemacie powieści awanturniczo-sensacyjnej, a banalność intrygi, jej melodramatyczność, znośna jeszcze w opowiadaniu krótkim, staje się w większych dawkach niestrawna. Koniec końców muchy świetnie latają, ale samolot nie przypomina wcale milionkroć powiększonej muchy; przy budowie powieści nie wystarczy znajomość działań prostych ani pojedyncze, osadzone jeden na drugim pomysły. Powieść musi być sama całością — w *Science-Fiction*, jak to miałem nieszczęście wiele już razy powtórzyć, całością jest, jak dotąd, gatunek.

Reguła ta zna, naturalnie, wyjątki. Nie bardzo jest nim fascynująca skądinąd w lekturze powieść Heinleina *The Puppet Masters*, dzieje dramatycznej walki toczonej w USA z inwazją inteligentnych stworów, pasożytów, które na podobieństwo meduzy wpijają się ludziom w karki i opanowują ich, przekształcając jeden stan Ameryki po drugim w martwe rojowisko bezwolnych marionetek. Otóż ta wielce dramatyczna intryga pod koniec książki znajduje zamknięcie w zwycięstwie nad intruzami (dzięki odkryciu atakującego ich wirusa). Niestety o najeźdźcach nie dowiadujemy się nic poza tym, że są szatańskiego usposobienia. Motywacja ich postępowania, ich kultura, ład społeczny, jaki reprezentują, no i przede wszystkim racja, dla której wpijają się ludziom w karki, cele, jakich pragną dopiąć, pozostają tajemnicą autora, tak że mamy tylko przed sobą kolejne sceny pojedynku ludzi z kosmicznymi super-pluskwami — zamiast starcia dwu różnych cywilizacji. Nieco, ale też niewiele tylko lepiej dzieje się w *Humanoidach* J. Williamsona. Autor ten stworzył najpierw demoniczny świat robotów, które przymusowo uszczęśliwiają ludzi, stając się ich aż nadto natrętnymi sługami, aby potem zmienić nagle front — na końcu książki nie wiadomo już, o co chodzi, kto z kim walczy ani dlaczego: ładunek intelektualny wypalił się mniej więcej w połowie tomu, a powieść, niestety, nie zdążyła wtedy znaleźć rozsądnego zakończenia.

Jedynym wyjątkiem, godnym nazwy utworu, który zdołał w pełni podźwignąć zapowiadaną w tytule problematykę, pozostaje, w mym rozumieniu, dzieło

socjologa, Olafa Stapledona, *The First and Last Man.* Utwór ten zresztą nie jest powieścią, trudno nazwać tak książkę obejmującą nie byle jaki, bo pięć miliardów lat trwający szmat czasu. Zawiera się w nim cała historia ludzkiego gatunku — od naszych dni aż po kres ostateczny. Z lotu ptaka obserwujemy powstawanie i kolejne upadki ziemskich cywilizacji, przemiany socjologiczne, psychiczne, epoki imperialistycznego zdobywania głębin Kosmosu, odkrycia niewyczerpalnych źródeł energii, na przemian z *Dark Ages,* epokami ciemności, inwolucji, w których niedobitki kataklizmów, wojen bądź innych przewrotów (np. jeden następuje, gdy syntetyzowane biologicznie Gigantyczne Mózgi opanowują planetę, aby na koniec ulec zagładzie z rąk własnych ich twórców) cofają się w rozwoju o tysiąclecia; jest to gigantyczna panorama, wstrząsająca szerokością widzenia, bogactwem wyobraźni, odwagą rysowanych obrazów — wizja socjologa i myśliciela, którym był Stapledon. Dzieło to, mające w sobie rzeczywisty oddech bezmiernych przestrzeni i olbrzymich czasów, przepojone powracającą wciąż, brzmiącą nieustannie nutą stoickiego tragizmu, wyraz poglądów autora na los ludzki, posiada też i swoje słabości. Naturalnie brak mu akcji i bohaterów w sensie konwencjonalnym, ale tak być musiało, gorzej z tym, że wielki socjolog nie był wielkim pisarzem i przechodząc (na szczęście rzadko) od scen masowych i całych epok, przemijających na przestrzeni paru stron, do rysowania epizodycznych postaci, popadał nieraz w sentymentalizujące kiksy. Mniejsza o nie jednak; utwór ten stoi całkiem osobno, bliższy jest duchem książkom Wellsa (może i nie przypadkowo — Stapledon także był Anglikiem) i nie daje się ani zaklasyfikować tematycznie, ani nie stanowi cegiełki gmachu *Science-Fiction.* Rozpisałem się o tej książce głównie dlatego, że uderza mnie jako przykład charakterystycznego zjawiska: oto talentem pisarskim Stapledon ustępował na pewno Wellsowi, chociaż ten nie mógłby się z nim mierzyć rozmachem i śmiałością „socjologicznego konstruktorstwa". Wiele bowiem umiejętności i talentów musi połączyć się w jednym człowieku, aby powstała szansa utworu nieobcego problematyce *S-F,* a zarazem pozbawionego pewnej, prawie nie znikającej u Amerykanów, płaskości, schematyczności tego gatunku.

Tym zamykając diatrybę o powieści *S-F* będziemy (znów z rzadkimi wyjątkami) zajmować się głównie jej utworami krótszymi.

V

Specjalizacja osiągnęła w *Science-Fiction* nie byle jakie rozmiary. Ewolucja treściowa i formalna gatunku przebiega w sposób dość skomplikowany, ponieważ jako czynniki motywujące twórczość działają zarówno „bodźce komercjalne", to jest okresowe „mody", popyt czytelniczy i ogólna sytuacja na rynku wydawniczym, jak i ogólne tło socjalne, a także stosunki międzynarodowe, których *Science-Fiction* jest wcale czułym barometrem; jawny jest równocześnie zachodzący proces walki o nowy temat, istotny ze względu na ostateczne wyeksploatowanie określonych wątków w latach minionych. Wiąże się to częściowo i z pisarskimi ambicjami, które żywi pewna grupa autorów, szukających nowych, oryginalnych treści i środków wyrazu.

Jedne miesięczniki *S-F* publikują przede wszystkim utwory z zakresu *Fantasy* (jak *Fantasy and Imagination*), inne, jak *Galaxy,* przedstawiają repertuar

„mieszany", przy znacznym udziale „bajki technologicznej", na koniec grupa periodyków mniej ambitnych zamieszcza utwory typu *space opera*, melodramatyczne cudactwa z pięknymi kobietami, rzuconymi w wiry walk śródgwiezdnych, rzeszami kosmicznych piratów i tyranów — są to najczęściej nad wszelki wyraz prymitywne adaptacje wątków „tarzanowych" i „wild-westowych" do zmieniającego się smaku publiczności, dzięki mechanicznemu przeniesieniu intrygi obfitującej w okropne mordy, akcje szpiegowskie i sensacyjne przygody w obręb Kosmosu, na pokłady rakiet i na powierzchnię odległych planet. To z nich właśnie rodem są typowe zabawki dzieci amerykańskich — „pistolety atomowe", „próżniowe skafandry", nakręcane rakiety, ba, nawet kukły „potworów z innych planet".

Sporo opowiadań pojawia się w druku raz tylko, w periodykach — inne ukazują się także w wydaniach książkowych, jako zebrane nowele jednego pisarza, a z całej tej rzeszy tylko nieliczny procent trafia, po przejściu przez różnorakie sita selekcji, do wyspecjalizowanych antologii. Zróżnicowanie tematyczne osiągnęło w antologiach swoistą kulminację. Tak więc mamy *Possible Worlds* — inne, pozaziemskie światy (antologia taka dzieli się na część „solarną", obrazującą zjawiska na planetach naszego układu słonecznego, oraz „galaktyczną", opowiadającą o dziwach odległych gwiazd), *Invaders of Earth* — to grupa „inwazyjna", nareszcie trafiają się antologie aż tak wąskie, jak tom poświęcony wyłącznie „dziwnym dzieciom", małym geniuszom i „potworom-mutantom", oraz inny, będący zbiorem opowieści „psychoanalitycznych".

Na koniec ukazują się zbiory opowiadań uznanych przez krytykę (rekrutującą się spośród zwolenników *S-F*) za szczytowe osiągnięcie roku. Dwie takie kolejne antologie, poświęcone pozycjom z lat 1956 i 57, wydała Judith Merril — wstęp do pierwszej napisał „sam" Orson Welles.

Interesujące są kłopoty amerykańskiego twórcy antologii. „W roku 56 — pisze J. Merril — opowiadania wykazywały tak wyraźną tendencję paranoidalną, że musiałam przeprowadzić szereg pospiesznych zmian w ostatniej chwili, aby uniknąć nużącego efektu opowieści za opowieścią, w których prześladowany protagonista stał naprzeciw wrogiego świata. W tym (57) roku były to rozdwojone osobowości..."

Ponieważ układający antologię musi korzystać z tego, co proponują mu pisarze, rozkład tematów, nawet po przejściu przez sita selekcji, może ukazać nam pewne interesujące zjawiska. W obu antologiach, na 36 utworów mamy trzy o robotach, aż pięć o tematyce „psychologicznej — częściowo psychopatologicznej — cztery o „innych istotach" na Ziemi, trzy o przygodach rakietowych (Kosmos), nadto trzy o tematyce z zakresu fenomenów „psi" (zjawiska pozazmysłowe — telepatia, telekineza itp.). Utopie są tylko dwie, do tego fragmentaryczne, naiwne i wątlutkie, i aż trzy kpiny z samego gatunku *S-F*. Zjawisko ostatnie nie było dawniej spotykane. Tłumaczy je chyba ogrom seryjnej podaży i wydeptanie aż do ostatecznego banału szlaków, które, otwarte w ubiegłych latach po raz pierwszy, przynosiły nowe wartości perspektywy. Utwory pozostałe nie bardzo poddają się klasyfikacji tematycznej.

W stosunku do okresu po roku 1945, okresu wczesnej młodości *S-F*, dostrzegamy nie tyle poszukiwania tematów dziewiczych, bo takich już na dobrą sprawę nie ma, co próby przejścia z pozycji „technologicznych" na „psychologiczne". A więc nie nowa maszyna i jej możliwości, ale raczej stosunek do

niej człowieka, uwikłanie go w konsekwencje technicznego rozwoju znajdują się w centrum pisarskich zainteresowań. Niestety, większość autorów amerykańskich nie umie podołać temu zadaniu i dlatego poszukiwania „psychologii nowej sytuacji" kończą się często fiaskiem, prowadząc do swoistego mistyfikatorstwa pseudo-psychologicznego i psychoanalitycznego.

W toku ewolucji gatunek ulega powolnemu rozwarstwieniu. „Na dnie" pozostają utwory do końca i śmiertelnie poważne, typu *space opera*. Oto typowy jej przykład pióra I. Asimowa (*Stars like Dust*): Ziemia po wojnach atomowych jest radioaktywna, trzeba przebywać na niej w specjalnych budynkach. Młody Farril, student uniwersytetu, zostaje wplątany w niesamowitą walkę. Jego ojca zamordowano tajemniczo na odległej planecie. On sam naznaczony został stygmatem okrutnej śmierci. Prześladowcami jego są agenci „kosmicznej Tyranii". U boku pięknej Artemizji przeżywa Farril niezwykłe przygody na pokładach superspacjalnych krążowników, tocząc pojedynek ze szpiegami, którzy mają „wbudowane w mózg" ultranadajniki telepatyczne. Tyrani nazywają się Jego Wysokość Hinrik, Simon Aratap itd. Farril, bohater bez skazy, zwycięża wreszcie Tyranów. Mamy przed sobą tasiemcowaty melodramat, ckliwy i krwawy jednocześnie, w którym wątki kryminalne, szpiegowskie, naszpikowane rekwizytami *Science-Fiction*, zespalają się dla osiągnięcia maksymalnego efektu. Wartości literackie utworu równe są zeru; odpowiadają im poznawcze.

Ponad tą spetryfikowaną konwencją rozpościera się strefa utworów o większych ambicjach. Przykłady:

Na statku, wskutek defektu zmienionym w sztucznego satelitę Marsa, przebywa wśród samych mężczyzn załogi kobieta z dzieckiem przy piersi. Aby je ratować, zabija kolejno wszystkich ludzi i zjada ich (napisane przez Anglika). To wariant makabryczny, naiwny, ale już nie tak prostacko ustereotypizowany, jak *space opera*.

W czasie lotu na Marsa meteor dziurawi zbiornik powietrza, starczy go tylko dla jednego człowieka. Jest ich na pokładzie dwóch, powstaje sytuacja konfliktowa. Jeden usiłuje zgładzić drugiego. To wariant dramatyczny, z zaskakującą pointą, typu rozwiązania zagadki kryminalnej.

Ameryka przyszłości. Boks zastąpiły walki robotów. Właściciel popsutego robota zajmuje jego miejsce, aby nie dopuścić do przegranej „walkoverem". Zostaje zmasakrowany.

Próba inwazji z Marsa poprzez zdalne zapłodnienie kobiety, która nic o tym nie wie. Niepokalane poczęcie. Szalejący zazdrosny mąż. Dziecko umiera przy porodzie (melodramatyczne przeżycia męża, ściągnięte jakby z miernego XIX-wiecznego romansu, uwarunkowane intrygą *S-F*).

Potwór z innej planety terroryzuje farmera, tak że ten zatrzymuje auta na autostradzie (samotna okolica), a pasażerami, trzymanymi przez jakiś czas w klatkach, karmi potwora (R. Matheson: *Being*). Między perypetie uwięzionej pary małżeńskiej wstawił autor krótkie partie „liryczno-niesamowitych bełkotów", które mają odzwierciedlać „przeżycia potwora".

Od wieków trwa wojna międzyplanetarna. Olbrzymie straty w ludziach. Biotechnicy wytwarzają z resztek trupich ciał nowych żywych żołnierzy (*Among the Dead Men* W. Tenna). Najczystsza makabra.

A. E. van Vogt: *The Vault of the Beast*. Przed wiekami przybył z „innego przestrzennego Kosmosu" na Marsa olbrzymi rozumny potwór. Marsjanie uwię-

zili go w gigantycznej budowli z „ostatecznego metalu“, którego nic się nie ima, i opatrzyli ją w niezwykły, „matematyczny” zamek. Minęły tysiąclecia, Marsjanie wyginęli, ludzie zdobyli Marsa, ale nie odkryli więzienia. „Koledzy” potwora, pragnąc go wyzwolić, wysyłają na Ziemię, w poszukiwaniu genialnego matematyka, który zdołałby rozwiązać zagadkę zamka — specjalnie skonstruowanego robota. Jest to właściwie swoista substancja materialna, która może dowolnie przyjmować wszelkie kształty otoczenia, zamieniać się w dowolne obiekty, albo nawet w żywych ludzi, kopiując w sobie ich struktury atomowe. Jednakże utrzymanie się w raz przyobleczonej postaci wymaga od niego nieustających wysiłków, a udaremnia je pobliże większych mas metalu. „Robot” przybywa ziemskim statkiem, dostrzeżony podczas transformacji przez członka załogi, „dyfunduje” przez ścianę, spada na Ziemię, po zabójstwie kilku ludzi odkrywa na koniec genialnego matematyka, którego wprowadza w zastawioną przez siebie pułapkę: najpierw giełdowymi machinacjami czyni zeń bankruta, wskutek czego porzuca go ukochana kobieta, a potem zjawia się przed nim obiecując — w zamian za otwarcie zamka — skarby ukrytych pod piaskiem miast wymarłych Marsjan. Matematyk zgadza się — ale otwarcie zamka powoduje śmierć uwięzionego potwora. Typowa, niesamowito-krwawa baśń *S-F*, w której van Vogt osiągnął najciekawsze bodaj rezultaty (inne jego opowiadanie, mniej szczęśliwe w realizacji, znalazło się w antologii „Czytelnika”).

Frederik Pohl: *Tunnel under the World.* Tylerton, 20-tysięczne miasteczko amerykańskie, zginęło wraz z mieszkańcami w wybuchu podziemnych zbiorników gazu. Skorzystał z tego miliarder Dorchin. Odbudował je całe, przy czym skopiowane zostały zarówno architektura domów i ulic, jak i architektonika ludzkich ciał i mózgów. Żaden z umarłych, a dzięki temu zabiegowi wskrzeszonych mieszkańców nic o tym nie wie. Jeden z nich, Burckhardt, w związku z pewnymi obserwowanymi fenomenami zaczyna podejrzewać coś złego. Po długich poszukiwaniach, w których toku przechodzi stadia najróżnorodniejszych hipotez — dowiaduje się, że wszyscy otaczający go są robotami, wreszcie zaś — że i on jest „kopią samego siebie”. Przeżywa wtedy końcowy szok: sam Dorchin zdradza mu, że zrobił to, co zrobił, aby uzyskać absolutną władzę nad typowym miasteczkiem amerykańskim w celu prowadzenia badań nad skutecznością REKLAMY. Dorchin ukazuje się Burckhardtowi ogromny jak góra: aby oszczędzić środków, całe miasteczko, wraz z kopiami żywych ludzi, zbudowane zostało w skali jeden do tysiąca... na stole! Jest to odmiana bajki *S-F* bardziej „realistyczna” — z kolejnym stopniowaniem rozwiązań, z podporządkowaniem scenerii (roboty, reklamowe automaty) tendencji uzyskania maksimum „elementu szokorodnego”.

Ray Bradbury: *A Sound of Thounder.* Towarzystwo „Time Safari Inc.” reklamuje się, że potrafi maszyną czasu przenieść każdego klienta w dowolny punkt przeszłości, aby mógł zapolować na upatrzonego zwierza. W opowiadaniu odbywa się safari na dinozaury jurajskie. Myśliwym, przewiezionym w przeszłość, nie wolno schodzić ze specjalnego „antygrawitacyjnego” pomostu, gdyż najmniejsza ingerencja w to, co znajduje się poza nim, mogłaby spowodować nieznane w skutkach konsekwencje, poprzez zakłócenie rozpościerających się na miliony lat łańcuchów przyczynowych ewolucji biologicznej i społecznej. Mimowiedne zejście z pomostu jednego z uczestników polowania, który załamał się w chwili zbliżania tyrannozaura, przy czym zdeptał kilka liści i motyla,

sprawia, że kiedy myśliwi powracają wraz z przewodnikami safari do Nowego Jorku, zastają rzeczywistość odmienioną: reklamowy afisz na ścianie ukazuje... inną pisownię angielską, w wyborach prezydenta zwyciężył inny kandydat...

Opowiadanie traci w streszczeniu daleko więcej od przytoczonych dotąd, jak zwykle się to dzieje z utworami o większej wartości artystycznej. Jest to wariant „podróży w czasie", „pętli czasowej" romantyczno-dramatyczny. Oto odmiana groteskowa tego samego tematu.

William Tenn: *The Discovery of Morniel Mathaway.* Krytyk malarski z odległej przyszłości przybywa we współczesność wehikułem czasu, aby bliżej poznać genialnego malarza, którego twórczości poświęcił wszystkie swe badania. Malarz okazuje się nędznym pacykarzem, pozbawionym krzty talentu. Korzystając z tego, że krytyk pozostawił nie strzeżony wehikuł czasu, malarz ucieka nim w przyszłość, gdzie, jako geniusza, oczekuje go wspaniałe przyjęcie. Krytyk, skazany na pobyt we współczesności, nie mogąc się już z niej wydostać, rozpoczyna osobliwą karierę. Podszywa się pod nazwisko malarza i kopiując obrazy według przywiezionego z sobą albumu, w duchu twórczym znanej sobie dalekiej przyszłości, zyskuje powszechny podziw i najwyższe uznanie. Jest to nie tyle nawet pętla, co zamknięte w czasie koło przyczyn i skutków, nader dowcipnie skonstruowane.

Obok groteski dobrodusznej, właściwie paradoksu, wyzyskującego zderzenie pojęć wziętych z wysoko-abstrakcyjnych dziedzin nauki (u Tenna — z ogólnej teorii względności), spotykamy groteskę szyderczą, sardoniczną.

Robert Sheckley: *Pilgrimage to Earth.* Jesteśmy w dalekiej przyszłości. Stara Ziemia, ojczyzna ludzi, którzy zamieszkują całą Galaktykę, dawno już została wyeksploatowana i pozbawiona bogactw przemysłowych i mineralnych. Jedyne przemysły, z jakich nadal słynie — to rozrywkowy i miłosny. Prawdziwej, prastarej, romantycznej miłości nie podobna już nigdzie znaleźć poza nią. Młody a naiwny człowiek, mieszkaniec odległej planety, udaje się na Ziemię łaknąc romantycznej miłości, o jakiej naczytał się w starych poematach. Najpierw natyka się na lunaparkową budę, w której można za opłatą strzelać do kobiet (żywych), nawet z pistoletu maszynowego. Krew, agonia itp. gwarantowane. „Zabij kobietę! Pozbądź się nienawiści! Naciśnij cyngiel, daj sobie wolę! Lepsze od masażu! Lepsze od alkoholu! Poczujesz, jak ci to ulży! Zabij kobietę!" — nawołuje właściciel budy. (Zboczeni mogą strzelać do mężczyzn.) Młodzieniec, oburzony, odrzuca propozycję. Niebawem znajduje „Love Inc.", towarzystwo, które gwarantuje autentyczną, głęboką namiętność, „nagie ciała kochanków bielejące na morskim piasku pod księżycem, długie godziny zapatrzenia w najdroższe oczy, słowiki, spazm etc.". Podejrzewa zrazu, że proponują mu skorzystanie z prostytucji, ale szef firmy przekonuje go o czymś innym. Jakoż okazuje się, że miłość, którą nabył, jest autentyczna, od pierwszego spojrzenia, bezgraniczna itd. — tyle że trwa jedną dobę. Kobietę poddano uprzednio opartej na naukowych zasadach indoktrynacji hipnotycznej. Kiedy oszalały z tęsknoty wpada do biur „Love Inc.", szybko osadzają go i ostudzają jego zapały: romantyczna kochanka spoczywa już w innych objęciach. Następują niezmiernie przekonujące wywody, wykazujące, iż rzecz z prostytucją nie ma nic wspólnego. Po upływie czasu przewidzianego kontraktem „romantyczne kochanki" odzyskują nie tylko swobodę, ale i czystość psychiczną, albowiem firma zwraca im (nowy zabieg naukowy) ich dziewiczą osobowość umysłową, a wszelkie wspomnienia o miło-

stkach zostają z ich mózgów usunięte. Młody człowiek wypada jak z procy z biur „Love Inc.", pędzi do strzelnicy i za niewielką opłatą poczyna strzelać do ustawionych kobiet...

Wydrwiona przez Sheckleya perfekcja przemysłu usług, który, jak wiadomo, rozrasta się w Stanach niebywale, reprezentuje typ „groteski stosowanej". A oto przykłady groteski „czystej":

Koń-mutant obdarzony jest mową. Szereg zabawnych sytuacji płynie stąd, że nikt w jego umiejętności krasomówcze nie wierzy (podejrzewają brzuchomówstwo właściciela).

Redakcję *S-F* prowadzi grupa robotów, wielkich, ciężkich maszyn, które wymyślają słodkie i krwawe utwory typu *space opera*.

Wielkie jaszczury mezozoiczne wyginęły, bo pewni wynalazcy skonstruowali wehikuł czasu i wybili je w polowaniach (Fredric Brown). Temat „podróży w czasie", który u Bradbury'ego stanowił oś opowiadania „realistycznego", dramatycznego, potraktowany został z jawną kpiną.

Do filmowego scenarzysty przybywa zabłąkany w czasie robot z aparatem do zmieniania ludzkiej osobowości. Czyni z pisarza najpierw duplikat Iwana Groźnego, a potem Neandertalczyka, gdyż dopiero tak „mocny" człowiek daje sobie radę w pertraktacjach z producentami i reżyserami.

Nasmarowany eliksirem miłosnym, pewien młodzieniec przyciąga wszystkie kobiety, które (zbyt wielka dawka) rozdarły go w uniesieniu na strzępy.

Fredric Brown: *The Yehudi Principle*. Jest to ulubiona i nadużywana przez Browna forma opowiadania zamkniętego w koło — koniec wraca do początku, jak w piosence o Marku, który poszedł na jarmark kupić sobie oś. Opowiadacz rozmawia z przyjacielem, który wynalazł aparat do spełniania życzeń. Przy tym obaj pociągają *gin* w rosnących dawkach. Okazuje się, że ten, kto wkłada sobie aparat na głowę, właściwie sam spełnia swoje życzenia, ale z tak niesamowitym przyspieszeniem, że jego postać tylko na ułamek sekundy okrywa się jak gdyby mgiełką w oczach innych ludzi, on sam zaś nic o tym nie wie. Ale to tylko pierwsze przybliżenie. Motywem powracającym w dialogu pijanych — opowiadacza i wynalazcy — jest wierszyk angielski „o małym człowieczku na schodach, Którego nie było, I dzisiaj go znów nie było, Chciałbym, żeby sobie poszedł". To on zostaje nazwany przez pijaków „Yehudi". Niechcący wypowiedziane życzenie „zastrzel się" powoduje strzał — słychać go na schodach — ale nie ma tam nikogo. Tyle że aparacik przestał działać, a więc to nie on sam działał, ale „poprzez małego człowieczka, którego nie było". Widać się zastrzelił. Podczas wypowiadania życzeń opowiadacz zapragnął napisać opowiadanie. Teraz okazuje się, że zostało napisane — właśnie TO. Zaczyna je czytać — i tak koniec powraca do początku. Kostyczny humor Browna przepadł niestety w streszczeniu. (Inne, niegroteskowe opowiadanie, mniej typowe dla tego autora, *Something Green*, opublikował w swoim czasie *Przekrój*.)

Dobrym przykładem humoru makabrycznego jest *Childs Play* Williama Tenna, gdzie w niewyjaśniony bliżej sposób niejaki Sam Webster dostaje przesyłkę z przyszłości — wielkie pudło z zabawą „Build-A-Man-Set nr 3". Jest to budownictwo... ludzi. „To pudło przeznaczone jest dla dzieci między jedenastym a trzynastym rokiem życia. Komplet niniejszy, daleko bogatszy niż w rozmiarach 1 i 2, pozwala budować doskonale działających, dorosłych ludzi. Tylko mając komplet nr 3 możesz sobie sam zbudować Żywego Człowieka!" —

głosi wstęp instrukcji. W pudle znajdują się ingrediencje chemiczne, wapń do budowy szkieletów, „dehydratyzowane preparaty neuronowe — tylko do konstrukcji człowieka" itp. Bohater zaczyna składać ludzi — przy czym zabawa ta znajduje makabryczny epilog (buduje własnego sobowtóra, który ożywa w chwili, kiedy przybywa z Przyszłości Technik, przysłany przez Wytwórnię po stwierdzeniu, że przesyłka „zawieruszyła się w czasie i popadła w niewłaściwe ręce". Biotechnik ów, biorąc się do rozdzielenia na sztuki i zapakowania elementów zabawki — uznaje za produkt budowlanej zabawy samego Webstera, tak że na placu pozostaje tylko sztuczny sobowtór, który okazał się prawdziwszy od swego oryginału).

Ten sam temat, jak zaczynamy się orientować, przechodzi często interesującą ewolucję. Odkryty, pojawia się w postaci dramatycznej, tragicznej, romantycznej: Podróż w Czasie wywodzi się w technologicznej fikcji z *The Time Machine* H. G. Wellsa, motyw inwazji na Ziemię — z jego, też jednoznacznie dramatycznej, *Walki światów*. Po pewnym czasie warianty „serio" ustępują miejsca nowym — pojawia się dystans wobec tematu, poczyna się szukanie — w jego obrębie — spięć paradoksalnych, nareszcie wraca on na karty magazynów jako groteska. Oto inwazyjny motyw zastosowany do krytyki koncepcji „wyzwalania siłą":

Dwie niezmiernie nad Ziemianami górujące technicznie cywilizacje Galaktyki toczą z sobą kosmiczną wojnę, przy czym Ziemia potrzebna im jest jako „baza w przestrzeni". Kolejno opanowują ją i na przemian wyzwalają spod ucisku, po ostatecznym zaś wyzwoleniu zostają same tylko ruiny i zgliszcza.

Motyw pionierskiego zdobywania planet, eksploracji kosmicznej także został wydrwiony (R. Sheckley):

Pewien młodzieniec kupuje planetoidę, pracują nań roboty, odczuwa samotność i chce się żenić. Dostaje w ręce katalog firmy „Roebuck-Ward". „ZAMROŻONE NARZECZONE POCZTĄ: Narzeczona »Roebuck-Ward«, model pionierski, kondycjonowana dla każdej planety, posiada niski środek ciężkości, skórę pigmentowaną odpowiednio dla wszelkich klimatów, silne, krótkie paznokcie u rąk i nóg, zręczność i powab. Pod względem budowy dobrze wyważona i kształtna, nie ma jednak konturów mogących wprawić pioniera w dystrakcję. Oferowana w trzech wielkościach, Narzeczona Pioniera Model „Roebuck-Ward" dostarczana jest odwrotnie za pobraniem pocztowym, zamrożona po najniższych cenach!" Małżeństwo dochodzi do skutku, przy czym ślubu udziela specjalny, przysłany w tym celu przez firmę, robot.

Temat „znikania ludzi" ma swoje warianty najróżnorodniejsze. Makabryczno-poważny: Firma „Disposal Service" na telefoniczne żądanie usuwa jak śmieci dowolne osoby.

Romantyczno-eskapistyczny: Istnieje rajska, nieziemska planeta, na której życie jest cudowne, panuje tam wieczna pogoda, młodość, stosunki godne bogów. Jest sporo takich opowiadań. W jednych bohater dostaje się na ową planetę — i zostaje członkiem „doskonałej społeczności" (realizacje są niestety, jak to zwykle bywa z „pozytywną utopią", naiwne i nieprzekonujące). W innych — bohater może tylko obserwować, np. telepatycznie, idealne społeczeństwo „innego świata". W jeszcze innych — z powodu stworzonych przez autora trudności podróż na wymarzoną planetę nie udaje się.

W wersji groteskowej (nowela Sheckleya *A Ticket to Tranoi)* bohater przybywa na utopię, aby po pewnym czasie stwierdzić, że panują tam wprawdzie stosunki całkiem inne niż na Ziemi, ale bynajmniej nie rajskie (małżeństwa nie kłócą się, albowiem żony przebywają zasadniczo w stanie „zawieszenia procesów życiowych", wskrzeszane tylko na krótko przez małżonka; nikt nie pożąda władzy, ponieważ każdy z członków rządu nosi „medalion", połączony z dostępną dla każdego centralą — naciśnięcie przez niezadowolonego obywatela odpowiedniego guzika w centrali powoduje eksplozję „medalionu" i śmierć „skrytykowanego" tak ministra czy prezydenta; roboty na tej planecie buduje się umyślnie nadpsute, łamliwe, aby ludzie mogli, niszcząc je, odczuwać swą nad nimi wyższość, itp.).

Tym, co najbardziej uderza w lekturze bieżącej *S-F,* jest nierówny poziom utworów, sąsiedztwo opowiadań dobrych z pretensjonalnymi i lichymi. Zjawisko to, zrozumiałe jeszcze w miesięcznikach, występuje także w antologiach, które winny przecież przynosić samą tylko śmietankę gatunku. W obrębie krytyki *S-F,* prowadzonej w formie krótkich recenzji i omówień we wszystkich periodykach, zachodzi proces przeceniania wartości utworów słabych i jednoczesnego spychania rzeczy najlepszych w skali ocen w dół. Czytając omówienia można by sądzić, że Ray Bradbury jest nieco lepszym pisarzem od Asimowa, Fredric Brown tyle ma niemal do powiedzenia, co E. F. Russel, A. Clarke zaś jest jedną z najjaśniejszych gwiazd na firmamencie całej *Science-Fiction.* Tymczasem ten ostatni to po prostu zręczny popularyzator, osiągający w najlepszym razie warsztatową poprawność, E. Russel jest zwykłym grafomanem (typowy twórca niezamierzonych efektów: w *Second Genesis* ostatni człowiek, który przeżył atomową zagładę, jest obiektem chirurgicznego zabiegu ze strony... Pana Boga, który wyjmuje mu, dla wiadomych celów, żebro i wszystko to serio, bez świadomości szyderczego brzmienia tej „repetycji Stworzenia"), Asimow, biolog z wykształcenia, obok zręcznych nowelek nie waha się publikować banialuk w typie *space opera* (przytoczyłem powyżej jeden z jego powieściowych melodramatów), Fredric Brown zaś należy do najnierówniejszych — „jakościowy rozrzut" osiąga w jego twórczości bodajże amerykańskie maksimum.

Przywykli do produkcji seryjnej i masowej, Amerykanie, nawet tacy, którzy napisali po kilka oryginalnych utworów, często powtarzają się i kopiują samych siebie. Każdy autor zaczyna zwykle od własnych wariantów tematyki „klasycznej" *Science-Fiction,* pisze więc opowieści „inwazyjne", „atomowe", „mutacyjne", potem wielu zaczyna zagrażać nieprzyjemne rutyniarstwo. Dzieje się wówczas tak, że nowel — późniejszych zwłaszcza — Heinleina, Pohla, Tenna nie podobna wprost od siebie odróżnić — mają anonimowy styl, stereotypowe rekwizyty, są to opowiadania o „zamiennych częściach", w których temat bywa zajeżdżany na śmierć w celu wyciśnięcia z niego resztek niedoeksploatowanej jeszcze sensacyjności. Teodor Sturgeon jest autorem przez część krytyki *S-F* bodajże najwyżej cenionym — zdania tego nie podzielam — to mistrz wydziwiaczy, zwolennik komplikowania intrygi nowelistycznej, niejasności, budowniczy pseudogłębinowych, paranoidalnych psychologii, który, jeśli uda mu się niezły utwór, to wbrew uporczywej tendencji „zaciemniackiej", przepajającej całą jego twórczość.

Wszystko to prawda — a jednak *Science-Fiction* nie przestaje być jednolitą.

w czytelniczym odbiorze, całością. Wiele idei, społeczeństwom typu europejskiego obcych bądź im nieznanych, w rodzaju perspektyw astronautyki, wielości zjawisk życiowych w Kosmosie („galaktocentryczny punkt widzenia"), tragicznych potencjalnie konsekwencji rozwoju technicznego — *Science-Fiction*, działająca samą po prostu masą i nieustannym powtarzaniem wciąż tych samych, spetryfikowanych nawet ujęć i tematów — zdołała z niezwykłym sukcesem spopularyzować i upowszechnić w najszerszych kręgach amerykańskiego społeczeństwa. Szary człowiek otrzaskał się dzięki niej z nowożytną koncepcją uczonego, z celami i metodyką jego działania, z podstawowymi (choć wulgaryzowanymi często) pojęciami naukowego światopoglądu, a tym samym jej wkład w kształtowanie sposobu myślenia Amerykanów jest nieproporcjonalnie większy od jej walorów artystycznych.

Czytelnik masowy jest bowiem — trzeba to powiedzieć wyraźnie — dosyć słabo zorientowany w prawdziwych różnicach rozpiętości pisarskich talentów i dość na nie obojętny. Opieram swój sąd na licznych, publikowanych przez redakcje, listach. Ale i krytyka *S-F*, jak powiedziałem, nie wykazuje dużo lepszego rozeznania. Tymczasem zestawiać takich autorów, jak E. Russel i Bradbury, to tak, jakby się porównywało Leblanca z Dostojewskim, Arsena Lupina z Raskolnikowem. Ostatecznie obie te postacie znajdowały się w kolizji z prawem i posiadały „racje moralne", dla których się tak działo. Przykład wygląda nieprawdopodobnie, ale jest wykładnikiem sytuacji, zdarzającej się w *Science-Fiction* i to wcale nie rzadko. Wspólnota tematu zdaje się tu tworzyć podstawę do takich zestawień, w najwyższym stopniu niesprawiedliwych. Jeszcze raz okazuje się, że temat jest niczym. Bradbury pozornie poddaje mu się, ulega konwencji, w rzeczywistości przezwycięża ją swoim nieporównanym wizjonerstwem, darem nadawania blasku, świeżości motywom i sytuacjom najbardziej ogranym. Odnosi się wrażenie, jakby intryga była dla niego tylko drabiną jakubową, po której wprowadza do nieba (częściej do piekła), zarazem cechuje go owa oszczędność i zborność środków (po tym poznaje się pisarza), dająca rezultaty większe od nagromadzenia całych eksplodujących Galaktyk w opowiadaniach fantastyczno-naukowych wyrobników. Drugi po nim, Fredric Brown — pod względem temperamentu antyteza Bradbury'ego — twórca kostycznej groteski, geometrycznie suchego paradoksu, bez szczypty romantyki, szyderca zresztą raczej dobroduszny, o tyle tylko daje się wymienić jednym tchem z Bradburym, że obaj przedstawiają nieczęsty w *Science-Fiction* typ szczęśliwych eksperymentatorów-poszukiwaczy. Dlatego właśnie obaj, wbrew własnym definicjom, nie utrzymują w swych utworach „scientyficznej" czystości gatunku, balansując na pograniczach *Fantasy, Science-Fiction*, filozoficznej bajki, a plonem takich „wykroczeń" bywają ich rzeczy najlepsze. Brown warsztatowo nie ustępuje na pewno Bradbury'emu — ale atakuje z reguły cele znacznie skromniejsze. Jest mistrzem budowania intrygi i wie o tym. Ale jego po zegarmistrzowsku precyzyjne konstrukcje mają jedną wadę: tę, że nie wskazują żadnego czasu. *The Yehudi Principle* jest tu przykładem nienajgorszym, choć można by znaleźć jego opowiadania jeszcze kunsztowniejsze, jeszcze bardziej nasycone czystym paradoksem. Obsesja zamykania opowieści w krąg, którego nie rozerwiesz, który tym samym jak gdyby wyłącza się z biegu pozostałego świata, nie jest dlań chyba przypadkowa. Bradbury ryzykuje z reguły więcej. I bodaj dlatego wolę go od Browna.

Gdybym jednak kontynuował te uwagi, napisałoby mi się studium o mistrzach — a chciałem przedstawić zarysy całej budowli *Science-Fiction*, wraz z jej wielce rozległymi oficynami. Przedstawię zatem kilka utworów, które, wbrew licznym głosom krytyki amerykańskiej, uważam za bezwartościowe, nie z powodu grafomaństwa autorów (wówczas nie byłoby o czym mówić), ale przez fałsz, jaki odczuwam w ich wykoncypowanej pokrętności, wymyślnym, jałowym dziwaczeniu.

Cordwainer Smith: *The Game of Rat and Dragon.* W przestrzeni kosmicznej czyhają na rakiety niesamowite stwory, utkane z międzygwiezdnego gazu czy pyłu — napadają na statki i pozornie nie czynią im nic złego, ale pasażerowie ich popadają w obłęd lub agonię. Tylko ludzie obdarzeni zdolnościami telepatycznymi odczuwają zbliżanie się owych stworów, zwanych potocznie „smokami". Można je unicestwić wybuchem świetlnych bomb, które każda rakieta niesie na pokładzie, ale czas ostrzeżenia telepatycznego jest za krótki. Z pomocą przychodzą koty, dla których „stwory" są jakby kosmicznymi szczurami. Koty, działając wspólnie z telepatami-ludźmi, dzięki podłączeniu do „telepatycznej sieci"... Doprawdy nie jestem w stanie kontynuować tej historii.

Clifford D. Simak: *Drop Dead.* Ekspedycja na inną planetę wykrywa na niej dziwne zwierzęta, coś w rodzaju krów, porośniętych krzakami, które to istoty (nierozumne) od czasu do czasu przewracają się i padają martwe. W wodzie, w powietrzu tej planety znajdują się roje drobniutkich ciałek z pozoru nieszkodliwych. Po pewnym czasie członkowie ekspedycji zaczynają znikać. Okazuje się, że ulegają przemianie w wielkie, kosmate jaja. Dzieje się tak za sprawą owych ciałek przepajających wszystko, co istnieje na planecie. Ciałka te przechodzą zawiły cykl biologiczny: z wody dostają się do organizmów (w tym wypadku ludzkich), zamieniają je w jaja, z tych jaj wykluwają się potem larwy owych „krzaczastych krów" itd.

Jest to typowa spekulacja, mająca przynieść, wraz z wyjaśnieniem, aurę grozy. Osobiście nie przestraszyłem się tych jaj.

Frederik Pohl: *Pythias.* Niejaki Larry posiadł sztukę psychokinezy oraz wszechpotęgę równą boskiej. Konflikt: wiedzę tę Larry pragnie rozpowszechnić. Jego serdeczny przyjaciel zabija go — albowiem wszechpotężni ludzie byliby prawdziwym nieszczęściem globu! (Cytuję to, bo napisał rzecz ten sam Pohl, którego *Tunel pod światem* przedstawiłem poprzednio. Dusza amerykańska, przynajmniej w formacie Science-Fictioneera, okazuje się doprawdy nie mniej zagadkowa od „duszy rosyjskiej".)

Michael Cathal: *Rejuvenal.* Na planecie Rejuvenal działają nieznane siły odmładzające starców. Tylko bardzo bogaci milionerzy mogą opłacić długą i kosztowną podróż. Po kilku miesiącach pobytu, gdy cofnęli się w czasie o trzydzieści-czterdzieści lat, przybywa rakieta, która zabiera odmłodzonych na Ziemię. Rakieta ulega katastrofie. Odmłodzeni muszą czekać na następną. Tymczasem stają się coraz młodsi — już dziecinnieją. Kiedy są niemal że niemowlętami, rakieta nadlatuje. Po kilkunastu latach (pauza w opowiadaniu) sympatyczny ex-starzec ucina sobie romans z ex-staruszką, bo oboje już znowu osiągnęli wiek odpowiedni dla miłości. (By uniknąć nieporozumień, zaznaczam że wszystko podane jest całkowicie serio, łącznie z dziecinnieniem nadmiernie odmłodzonych staruszków.)

W. Morrison: *Dead Mans Planet.* Na planecie, na której 800 lat temu wylą-

dował ziemski statek, osiada rakieta. Załoga jej znajduje grób pierwszego pilota oraz żywego, osiemsetletniego psa, który dzięki „siłom planetarnym" przeżył swego pana i stał się nieśmiertelny. Już.

Sądzę, że tych przykładów wystarczy.

VI

Jak przedstawia się, najbardziej syntetycznie ujęta, mapa rozkładu tematycznego *Science-Fiction*? Najliczniejsza jest *S-F* „ziemska"; bajka technologiczna poszerza się w ostatnich latach o wątki biologiczne, biokonstruktorskie i psychologiczne; osobny rozdział technologii stanowi „robotyka" — świat maszyn myślących. Mutacje człowieka, zwłaszcza wywołane wojną atomową (np. rasa niedobitków takiej wojny — telepatów), dalej — „importowane" na Ziemię przemiany wywołane „siłami" działającymi w dalekich rejonach Kosmosu, zawieszanie czynności życiowych, wspomniane już zjawiska typu „psi" (psychokineza itp.), powielanie osobowości, oto tematy, które plenią się ostatnio ze szczególną intensywnością.

Opowieść technologiczna, jeżeli się pojawia, to jako późny potomek problematyki verne'owskiej, wyzuta z optymistycznej, inżynierskiej krzepy — zamiast wszechmogącego konstruktorstwa mamy problemy „maszyny kalekiej", „maszyny obłąkanej" albo całej, mechanicznej, prześladującej człowieka cywilizacji — wszystkie te motywy są aż nadto zrozumiałe w świetle współczesnych wydarzeń.

Rozmaite transpozycje lęku przed atomową zagładą zastąpiły dziś jej bezpośrednie antycypowanie. W latach pięćdziesiątych *Science-Fiction* była wprost zalana wizjami „Końca Świata", przy czym ulubiona akcja opierała się na przeżyciach ostatnich niedobitków. Czasem autor pozostawiał na Ziemi jednego tylko człowieka. Temat przeżył swe wariacje tragiczne, dramatyczne, szydercze (jak w cytowanym już przeze mnie kiedyś opowiadaniu Damona Knighta, gdzie na Ziemi została tylko jedna para, ostateczny zaś koniec świata przypieczętowało zatrzaśnięcie się zamka w drzwiach ubikacji, którą nawiedził bohater — towarzyszka jego była zbyt purytańskich obyczajów, by wejść do przybytku z napisem „Dla mężczyzn"). Miał ów zwiastowany Koniec swoje odmiany metafizyczne (jak w podanym przed chwilą opowiadaniu Russela), miał wiele innych, aż wypalił się i znikł z kart periodyków i książek. Temat znikł, nie znikły jednak przyczyny, które powołały go do życia. Obecnie podlegają tylko dalej idącym transformacjom.

W samej rzeczy, nie tylko zagłada może być najgorszą z czekających człowieka możliwości. Ekstrapolacje z obrębu pewnych zjawisk ewolucji technicznej, z zakresu teorii informacji i zmatematyzowanej socjologii stanowić mogą swoistą *reductio ad absurdum* doli człowieczej, jak choćby świat zaspokajający potrzeby człowieka tak doskonale, że nie pozostaje mu w nim nic już do roboty. To już nie naiwne bajdurzenie o „buncie" myślących maszyn, nie trzeba bynajmniej ich rewolty, aby uczynić życie koszmarem. Amerykanów już dzisiaj straszy wizja nadmiernej perfekcji, zbytniego udoskonalenia życia, sztuczności i niesamowitej sprawności syntetycznego otoczenia, które człowiek wytworzył, aby poczuć, jak „Morderca maszyn" R. Bradbury'ego, że jest przez

nie w przeraźliwy sposób osaczony, że możliwość natychmiastowego spełniania, zaspokajania życzeń sprowadza prostrację, bezwład umysłowy i fizyczny (w noweli *Little Orphan Android* J. E. Gunna przeciętny obywatel Stanów Przyszłości ledwo się umie podpisać), a potem ślepy gniew i chęć niszczenia — i naraz napotykamy w samym sercu *Science-Fiction* odkryte przez Amerykanów epoki uranowej prawdy, które wygłosił ustami swego „człowieka z lochu" przed osiemdziesięciu laty Dostojewski!

Wizje końca świata skierowują swe obiektywy na dalszy nieraz etap bytowania Ziemi po zagładzie — w opowieści *Gdy przyjdą deszcze* Bradbury'ego (przetłumaczonej) jesteśmy świadkami powolnego niszczenia doskonale zautomatyzowanego domostwa ludzi, których cienie tylko pozostały na ścianach po wodorowym wybuchu; w innych nowelach świat maszyn automatycznych, przetrwawszy człowieka, rozpoczyna własną, samoistną już ewolucję (jak w *Lost Memory* P. Phillipsa lub *Orphans of the Void).*

Tak więc trwożne zafascynowanie kierunkiem rozwoju naszej cywilizacji jest jedną z istotnych sił napędowych *Science-Fiction.* Jedną, ale nie jedyną.

Konflikt dwu części świata odzwierciedla się w tej literaturze prawie od jej początków. Obraz „czerwonej półkuli Ziemi" znalazł najzręczniejszego pamflecistę, najbieglejszego „negatywnego utopistę" w Orwellu. Wszystko, co napisano w tym przedmiocie po nim, jest w najlepszym razie uproszczeniem, w najgorszym — bzdurą, jak w *Check and Checkmate* Waltera Millera, gdzie Prezydent USA dowiaduje się, że wszyscy otaczający go dostojnicy i członkowie rządu są plastykowymi kukłami, podsuniętymi na miejsce „oryginałów" przez okropnych Azjatów — komunistów (którzy też okazują się robotami z nylonu).

W większości utworów, poświęconych temu głównemu konfliktowi epoki, raziła mnie najbardziej niesłychana chełpliwość Amerykanów, poczucie wyższości, za którego sprawą nie traktowali Rosjan inaczej, jak z pełną szyderstwa pogardą (antologizowana *Historical Note* Murray Leinstera jest tu przykładem wręcz klinicznym — drwiną z nauki rosyjskiej i jej możliwości).

Nie trzeba dziś polemizować z takim stanowiskiem. Wspominam o nim, gdyż wykazują ciasny, a nieuświadomiany przez większość pisarzy, konformizm *Science-Fiction,* która przez lata rosła jako część „kulturalnej nadbudowy" propagandystycznej, głosząc supremację Stanów we wszystkich dziedzinach nad całą resztą ludzkości. Start pierwszych sputników okrył śmiesznością nieprzeliczalne stosy utworów, powieści, nowel, w których Amerykanie wyruszali pierwsi w Kosmos, mając za plecami wpatrzone w siebie z podziwem i szacunkiem narody Ziemi. Tym samym zadał, także w dziedzinie *S-F,* śmiertelny cios amerykańskiej pewności siebie. Mam nadzieję, że wielkie przewartościowanie, zapoczątkowane wzejściem na niebie „czerwonych książyców", dobrze zrobi twórcom *S-F,* ucząc ich relatywizmu i bardziej obiektywnej oceny świata, w którym żyją. Nawiasem mówiąc, wydawcy nawet na katastrofie dumy narodowej pragną ubić interes: widziałem reklamy tłumaczeń radzieckiej fantastyki naukowej w licznych amerykańskich magazynach...

Drugim, choć całkowicie odmiennym, przejawem konformizmu *S-F* jest strefa milczenia, jaka pokrywa w niej problematykę erotyczną. Mam tu na myśli tylko utwory nie-satyryczne i nie-groteskowe, albowiem (choć może to nie wynika dość jasno z tych uwag) właśnie twórczość „poważna", serio traktująca fikcję, stanowi trzon całego gatunku.

Problematyka erotyczno-seksualna stanowi nienaruszalne „tabu" amerykańskiej fantastyki. Opowieści *S-F* bywają okrutne, makabryczne, tragiczne, ale nigdy ani śladu w nich nie to już że wyuzdania, ale bodaj próby naszkicowania przesunięć, zmian, przewartościowań w dziedzinie płci. To przemilczenie (a przecież jakaś, w skórze „fictioneera" tworząca, amerykańska Simone de Beauvoir mogłaby wznieść istne apokalipsy opętanego mechanicznością Seksu) jest zapewne wypadkową działania rozmaitych przyczyn. Poza względami cenzuralnymi mamy chyba do czynienia z ostatnimi reliktami „młodzieżowości" gatunku. Innych przyczyn nie znam, a nie odważyłbym się, jak krytyka amerykańska, twierdzić, że problematyka seksualna wypełnia całą *Science-Fiction,* tyle że pod postacią freudowskich symboli.

Wypadałoby, wciąż w ramach przeglądu tematów, zająć się socjologicznymi koncepcjami Amerykanów. Opowiadania tego rodzaju rozpadają się na kilka grup. „Międzynarodową Nagrodę *S-F*" zdobyła w 55 roku powieść Edsona McCanna *Preferred Risk.* Światem rządzi w niej *The Company,* Kompania, związek korporacji ubezpieczeniowych, który m. in. ubezpiecza od wojny całe narody (nie polisami opłacającymi skutki wojen, lecz przemocą, także atomową, która wybuch wojen czyni niemożliwym). Kompania posiada tajemnicze „Kliniki", w których zawiesza się czynności życiowe opozycjonistów; akcję powieści wypełnia podziemna walka z molochem Kompanii — bohater, dawniej wierny sługa Kompanii, gdy dzięki wyjaśnieniom, jakich udziela mu ukochana, spadają mu łuski z oczu, przyłącza się do ruchu oporu i w końcu udaje się obrzydłego, korporacyjnego Tyrana obalić.

Frederik Pohl i C. M. Kornbluth napisali *The Space Merchants,* powieść, w której Stany Przyszłości wyglądają tak: Kongres składa się z senatorów delegowanych przez wielkie Korporacje, olbrzymie agencje reklamowe toczą z sobą walkę nawet przy użyciu gazów i bomb, nie mówiąc o skrytobójczych zamachach, opinię publiczną zaś kształtuje potwornie rozbudowany aparat reklamy, który potrafi przymusić społeczeństwo nawet do podejmowania akcji w oczywisty sposób dla ludzi najniekorzystniejszych, ba, wysoce szkodliwych. Intryga przedstawia losy niejakiego M. Courtenaya, który był jednym z wybitnych twórców reklamowej kampanii i reklamowego sloganu, aż, gdy nakazano mu „sprzedać" społeczeństwu ideę kolonizacji nie nadającej się do życia Wenus, począł się reklamowej mafii przeciwstawiać — z takim skutkiem, że wplątany w zbrodnię, o którą fałszywie go oskarżono, pozbawiony przytomności, nazwiska, miejsca pracy, zesłany do roboczych kolonii na Ziemi Ognistej, omal nie zginął.

Podobny temat powtarza się w powieści *The Syndic* Kornblutha: i tutaj mamy przed sobą Amerykę XXI wieku, wrzącą od chaotycznych zmagań, obywatele opłacają nie podatki, lecz „opiekę" (jest to koncepcja „upaństwowienia" przemysłu masowych szantaży, „racket", uprawianego przez gangsterów), znowu widzimy zwalczające się mocarstwa przemysłowe — temat nowotworowego rozrostu wielkich ekonomicznych potęg, karteli, monopoli, powtarza się w *S-F,* występując w przeróżnych wariantach — Kompanie są tak potężne, że następuje czasem zlanie ich z aparatem państwowym, to znowu znajdują się w opozycji wobec słabnącej centralnej władzy, reklama usamodzielnia się, staje się siłą groźną, celem samym w sobie, a nie środkiem do jego osiągnięcia; stosuje metody hipnotyczne, ba, zmienia — dla większej chwały jakiegoś mydeł-

ka — obraz niebieskiego sklepienia (jak w groteskowym opowiadaniu Browna, w którym pewien fabrykant specjalnym urządzeniem zmienił układ gwiazd na niebie, aby się ułożyły w nazwę jego produktu). Tak karykaturalne wizje są strawne właśnie tylko pod postacią groteski; gdy mają pretensje realistyczne, prawie wszystkie wpadają w poślizg ku *space opera* — z nieodzownymi porwaniami, pięknymi, fałszywymi kobietami, szpiegowaniem, mikrofonami w butonierkach itp.

Inna, nie tak już „z życia wzięta" grupa ukazuje społeczeństwa, rządzone przez mózgi elektronowe. Mózg taki przedstawiany jest jako potworny Moloch, który decyduje o biegu społecznego życia na podstawie statystycznej analizy danych ekonomiki, psychometrii, bądź, jak w *Franchise* Asimowa, na podstawie odpowiedzi jednego tylko, „wzorcowo przeciętnego", obywatela. W *Appointment in Tomorrow* okazuje się, że dane elektromózgu fałszują jego „opiekunowie techniczni" — koncepcja o tyle realna, że o rzeczywistym obliczu systemu społecznego decyduje całość jego sprzężeń zwrotnych, a nie „głowa państwa", która może być człowiekiem albo maszyną myślącą zarówno w jakiejś formie „demoliberalnej", jak i w skrajnej tyranii (przytoczone opowiadanie napisał F. Leiber).

Inni autorzy powiększyli więc władzę eletronowego dyktatora — u Rogera Dee w *Wailing Wall* hipnotyzuje on poddanych, w *The End of the Line* J. A. Schmitza na każdej badającej Kosmos rakiecie znajduje się Dominator — mechaniczny przedstawiciel Centralnego Rządu, machina psychologiczna, panująca nad ludźmi dzięki skomplikowanym zabiegom hipnozy i sugestii, jakim poddano mózgi wszystkich obywateli w ich najwcześniejszej młodości. (Tematem ostatniej noweli jest walka „silnej indywidualności" z takim Dominatorem.)

Osobną grupę stanowią Tyranie o władzy sprawowanej przez człowieka. Najczęściej wraca motyw zastosowania metod statystycznych, cybernetycznych do osiągnięcia bezwzględnej władzy nad ludzkością (*The Servant Problem* W. Tenna, gdzie dyktator zwie się „Sługą Wszystkich"). Czasem opowiadacz jest ostatnim żyjącym człowiekiem, który potrafi jeszcze oczami dwudziestowiecznego, nie poddanego indoktrynacji człowieka, patrzeć na przerażający obraz bezwzględnie statycznego, znormalizowanego społeczeństwa. W *The Academy* Sheckleya centrum uwagi autora stanowią środki, jakimi takie społeczeństwo pozbywa się osobników, mogących potencjalnie zagrozić jego strukturze (bądź zabiegami chirurgicznymi, dokonywanymi na mózgu, bądź zamknięciem w „Akademii", gdzie resztę życia spędza się pod narkozą). W *Common Denominator* J. D. MacDonalda przedstawiciel obcej planetarnej rasy ukazuje człowiekowi środki, jakimi jego społeczność zabezpieczyła się przed wszelkimi nadużyciami władzy — pod skórę czaszki każdy obywatel ma wszczepioną kapsułkę śmiertelnej trucizny i wystarczy, aby ją w specjalny sposób ucisnął, a zginie natychmiast — co też czynią wszyscy „niezrównoważeni psychicznie", a tym samym rasa „oczyszcza się" od takich szkodliwych społecznie jednostek.

Rzekomo bardzo od siebie różne i obejmujące szeroką gamę możliwości, wszystkie „konstrukcje socjologiczne" Amerykanów wydają się raczej monotonne i dosyć ubogie. Widzimy epigonów Orwella, „mechanizatorów" i „matematycznych usprawniaczy" jego koncepcji, ale też nic więcej. Rzecz w tym, że

dla Amerykanów tego rodzaju tematy stanowią abstrakcję, w dodatku wtórną, albowiem wyjściowym materiałem podobnych utworów są bądź paszkwile orwellowskiego typu (także pewien rodzaj pamiętnikarstwa rozmaitych renegatów komunizmu), bądź też ogólnikowe hipotezy oparte na pospiesznie popularyzowanych danych, zaczerpniętych z prac cybernetycznych. Konstrukcje Amerykanów są papierowe, ich Tyranie stanowią naiwne spiętrzenia „elektronowej grozy psychologiczno-policyjnej", nadto zaś podstawowe problemy ustrojowe, w rodzaju kwestii własności prywatnej, okrywa w nich staranne milczenie — ze zrozumiałych względów cenzuralnych. Dlatego właśnie Kosmos Amerykanów zdobywają dla ludzkości Korporacje, Kompanie i podobne przemysłowo-finansowe potęgi, mimo zastrzeżeń wobec tych kolektywnych molochów, jakie wypowiadane są w innych (przytoczonych wyżej) utworach. Chaotyczne sceny walk w obrębie kapitalistycznej, wolnej konkurencji albo paralitycznie zesztywniałe w ucisku tyranii społeczeństwa — to właściwie jedyne alternatywy *Science-Fiction*. Żaden z utworów, które czytałem, nie zająknął się nawet o jakiejś, choćby najodleglejszej od znanych dzisiaj, formie socjalizmu, uspołecznienia środków produkcji itp.

Sądzę, że o horyzontach myślowych „przyszłościowego fantastyka" rodem z USA może niejedno powiedzieć chronologiczna tablica, jaką Robert Heinlein (cytowaliśmy jego *The Puppet Masters)* umieszcza we wstępie do dwu swoich książek — *The Green Hills of Earth* i *Revolt in 2000*. Oto owa przepowiednia:

„Czasy dzisiejsze — do roku 1970. »Szalone lata«. Duży postęp techniczny z jednoczesną deterioracją moralności, obyczajów, kierunku rozwojowego i społecznych instytucji, kończący się masowymi psychozami lat sześćdziesiątych. Po »Interregnum« — w roku 1966 »Wielki Strajk«. W latach siedemdziesiątych — »Fałszywy Świt«. 1978 — pierwsza rakieta na Księżycu. Około 1990 — budowa Luna City, miasta na Księżycu. Uchwalenie Prawa Kosmicznego, powstanie »Księżycowej Korporacji Harrimana«. Okres rekonstrukcji, nowe idee ekonomiczno-finansowe, nawrót do ekonomii dziewietnastowiecznej.

Lata 1970—2020: okres imperialistycznej eksploatacji planet, ich kolonizacji, rewolucja w »Małej Ameryce«, zjednoczenie Ameryki i Australoazji. Trzy przewroty — na Antarktydzie, w USA i na Wenus — zamykają krótki okres międzyplanteralnego imperializmu. Astronautyka ustaje do roku 2072. Po przewrotach — powstanie nowego fanatyzmu religijnego (»Nowy Pochód Krzyżowy«). Rebelia i ogłoszenie niezawisłości kolonistów na Wenus, w USA dyktatura religijna. Znikome badania, mały postęp techniczny, skrajny purytanizm. Jedynie pewne wycinki psychometrii i psychodynamiki oraz psychologii mas (kontrola społeczna) opracowane przez kastę kapłańską. Po roku 2075 obalenie dyktatury. Pierwsza Cywilizacja Człowieka. Odnowa swobód obywatelskich, renesans badań naukowych, podjęcie astronautyki, odnalezienie Luna City, rozwój nauk społecznych itd."

Jak widać, wielce naiwnym prorokiem historii jest Heinlein; „nawroty do ekonomiki XIX wieku" czy „powstanie Korporacji Księżycowej Harrimana" świadczą o istnieniu w jego imaginacji świata, który nic wspólnego nie ma z rzeczywistością. Jest on zresztą niezłym nowelistą w tradycji verne'owskiej i opowiadania pierwszego tomu (składające się na cykl, którego lokalizacja

chronologiczna jest z pedanterią naniesiona na zacytowaną „tablicę dziejów przyszłych") o życiu w Luna City, o przygodach chłopca, który podczas wycieczki zabłądził na Księżycu, są wcale zręczne. Gorzej, gdy Heinlein sięga po laury romantyzmu — w opowiadaniu o genialnym, ślepym poecie Rhyslingu, piewcy astronautyki, miał pisarz nieszczęście przytoczyć fragmenty poematów swego bohatera — ze skutkiem raczej żałosnym. Drugi tom cyklu jest dużo słabszy od pierwszego — opisuje podziemne knowania przeciw dyktaturze religijnego dyktatora. Sceny z życia kasty kapłanów w USA roku 2000 przypominały mi fatalnie pewne strony książki naszego rodaka, Antoniego Marczyńskiego, *W podziemiach Kartaginy*, tyle że w Kartaginie nie używano do wywołania masowej histerii religijnej telewizorów.

Gdy tak wyglądają perypetie historycznego rozwoju na Ziemi w książkach pisarza wysoko cenionego przez krytykę, ręka odmawia posłuszeństwa, by ukazać otchłanie banialuków wypisywanych na temat rozumnych istot z innych planet. Powstało tu kilka stereotypów. Pierwszy: Stany Zjednoczone są delegowanym przez Ziemię misjonarzem Kultury, niosącym jej światło niższym rasom galaktycznym. Drugi: sceny wojen toczonych przez Imperia Galaktyczne, w których Ziemia włączona jest do kosmicznej federacji (najczęściej jest to *space opera)*. Trzeci: motyw „pierwszego kontaktu" Ziemian z „Innymi", w wersjach dramatycznej, makabrycznej (najczęstszy) i najstrawniejszej — groteskowej. Nie znam ani jednej „biokonstrukcji", ani jednego obrazu planetarnej społeczności, który byłby jako tako przekonujący. Z odmętu tysięcznych prób obronną ręką wyszła tylko groteska, wersje realistyczne natomiast kontaktów z innymi istotami są wielką zbiornicą wszelakiej tandety, mątwowatych wielonogów, obdarzonych telepatycznymi zdolnościami wirusów, naturalnie wirusów rozumnych, humonoidów uskrzydlonych bądź płetwiastych, krabów-intelektualistów, przemyślnych szkarłupni i tym podobnych układanek, których natchnieniem jest mały atlas Brehma. Właśnie w sferach „istot nieziemskich" uwili sobie gniazdo twórcy nieodpowiedzialnego pseudobiologicznego bełkotu, wymyślacze skomplikowanych „cyklów rozwojowych", jak ten z jajami, twórcy grzybków panujących nad lodowatym otoczeniem księżyców uranowych dzięki wykorzystywaniu „na odwrót" drugiej zasady termodynamiki. Prymitywizm wyobraźni walczy tu o lepsze z nieumiejętnością nakreślania postaci ludzkich bohaterów, ukazując dowodnie, że marny pisarz nie znajdzie dla siebie miejsca nawet w najodleglejszym zakątku Galaktyki.

Nieco lepiej mają się rzeczy w „grupie inwazyjnej". I znowu najcenniejsza okazuje się i tu groteska. W *It kud habben tu yu!* Damona Knigta inwazja następuje nagle — na Ziemię przybywa rasa niewielkich rozumnych stworzeń *(„Kreeth")*, podobnych do żab — ale żaden człowiek nie dostrzega tego, że wśród przechodniów pojawiają się na ulicach owe „kreethy", albowiem za sprawą niepojętej ingerencji we wszystkie dziedziny życia, w ludzkie mózgi, w książki, encyklopedie, w kroniki historyczne — obywatele Ziemi sądzą, że owe istotki żyły z nimi zawsze; odpowiednim korekturom podległa (momentalnie, w chwili inwazji) cała ludzka wiedza. Jeden tylko człowiek, bohater opowiadania, z niewyjaśnionych przyczyn oparł się powszechnej sugestii — i dlatego kończy w szpitalu dla obłąkanych. W *The Waveries* Fredrica Browna najeźdźcami są — fale radiowe, które okazują się żywymi, choć niematerialnymi istotami; opanowują Ziemię, nie czyniąc jej mieszkańcom szkody, ale

udaremniając audycje radiowe. Następuje zmierzch elektryczności, którą „Waveries" się żywią — i powrót epoki pary. O *Puppet Masters* Heinleina już wspominałem. Oto znów kilka wariantów „pokojowego współżycia" ludzi i innych istot rozumnych:

Richard Matheson: *Lover when you're near me.* Dlaczego wszyscy zakontraktowani na rok urzędnicy kosmicznej Kompanii Wentnera po kilku miesiącach uciekają ze „Stacji Czwartej Planety" w stanie załamania psychicznego? Ponieważ samice (kobiety) humanoidalnej, poczwarnej rasy mieszkańców tej planety atakują ich telepatycznie w czasie snu, w każdej wolnej chwili, narzucając im się ze swą przeciwną naturze miłością.

Ten sam autor: *Shipshape Home.* Młode małżeństwo wynajmuje nad wyraz tanie mieszkanie w nowym bloku domów. Dzieją się dziwne rzeczy. Dozorca domu ma dodatkowe oko na potylicy. Naraz nie można wyjść z mieszkania. Cały blok domów startuje w niebo: to mieszkańcy jakiejś innej planety wynajęli ludziom mieszkania w pocisku imitującym domy, aby „zaczerpnąć" z ludzkości jej próbkę i dla nieznanych bliżej celów uprowadzić ją na ojczystą gwiazdę. (Nie jest to już współżycie tak zupełnie pokojowe, jak w opowiadaniu poprzednim.)

Evelyn E. Smith: *Tea Tray in the Sky.* Młody Michael, pragnąc poświęcić się ziemskiemu życiu, opuściwszy „Bractwo" (jakiś rodzaj zakonu), podróżuje rakietą po Kosmosie i z przerażeniem stwierdza, że pokojowe współistnienie nad wszelki wyraz różniących się od siebie istot w ramach Galaktycznej Federacji jest czymś nie do zniesienia. Szerokich swobód, panujących w Federacji, nikomu nie wolno gwałcić. Tak więc Michael musi się cierpliwie poddawać w rakiecie trójwymiarowym i barwnym audycjom reklamowym, ponieważ wyłączenie telewizora sprzeczne jest z zasadą *„Free enterprise"*. Najgroźniejsze są atoli przestępstwa z zakresu „nietolerancji" planetarnych obyczajów. Ponieważ na planecie Theemim jedzenie w miejscach publicznych obraża moralność, nie wolno tak jeść w obrębie całej Federacji. Wymienienie w rozmowie słowa „historia" jest zakazane, ponieważ Meropiańczycy przeszli z barbarzyństwa do cywilizacji w jednym pokoleniu i nie mają historii. Po szeregu podobnych doświadczeń młody Michael z ulgą wraca do klauzury.

W poszukiwaniu wątków inwazyjnych przekartkowałem dwa roczniki *Galaxy* — i nie znalazłem ani jednego opowiadania, co mnie zaskoczyło. Temat ten zdaje się więc wygasać; kiedyś należał do najchętniej eksploatowanych (nawiasem mówiąc nie znam, poza klasyczną *Walką światów,* ujęcia dorównującego pomysłowi Stapledona z *First and Last Men:* Marsjanie, stanowiący rodzaj „agregatu biologicznego", który mógł to rozpadać się na osobniki, to w razie potrzeby scalać w jeden jak gdyby wielki organizm o konsystencji żelatynowatej chmury, walczyli z Ziemią przez dziesiątki lat — a ludzie nie podejrzewali nawet, iż mają do czynienia z istotami żywymi czy rozumnymi — brali owe duszące obłoki, jedyne świadectwo inwazji, za „martwe" zjawiska natury!).

W zamian pojawiają się ujęcia „cząstkowe", a więc na przykład kontakty „indywidualne" (człowiek — inna istota), ulubionym motywem jest oczywiście lądowanie „Talerza", także karykaturowane przez groteskę.

Specyficznym i wyłącznie na terenie Stanów możliwym zjawiskiem jest stopniowe, powtarzające się coraz częściej wprowadzanie elementu autoironii

do tematyki *S-F*. Bohaterem przygód niejednokrotnie bywa sam pisarz, twórca latających spodków i uzdolnionych telapatycznie owadów, czasem zjawiają się u niego „istoty z innego wymiaru", aby przekonać go, że nie był prorokiem „klasy pojęć pustych", czasem jego wyjałowiona wyobraźnia znajduje podporę w elektromózgu bądź kosmicznym przybyszu (ten motyw spotkałem aż cztery razy — typowe *„whishful thinking"!)*. Także najbardziej ograne warianty *S-F* ulegają wydrwieniu — w antologii „pereł *S-F*" z 57 roku mamy na 14 opowiadań aż dwie kpiny z gatunku!

Sądzę, że zabawna mogłaby być encyklopedia zebranych i usystematyzowanych odpowiednio wszystkich dotychczasowych pomysłów w obrębie *Science Fiction*. Trzeba powiedzieć, że mało jest dziedzin, w których umysł ludzki wykazał się tak benedyktyńską pracowitością. Małżeństwo Einsteina z Szecherezadą doprowadziło do powstania płodów najnieprawdopodobniejszych (nie większy od pigułki aparat dla „hyperspacjalnej łączności" z ojczystą planetą trafia pewnego dnia do żołądka jakiegoś włóczęgi, gdyż potrawą, w której się znajdował, poczęstowali go przebrani za ludzi „kosmiczni goście" i oni to opiekują się owym „nosicielem aparatu" — w oczekiwaniu inwazji, nastąpić mającej poprzez żołądek nieszczęśnika!). Być może Amerykanie sami stworzą taki „katalog wszechmożliwości" — usystematyzowanie zwałów materiału będzie wymagało w każdym razie jakiegoś nowego Linneusza!

VII

Przejrzawszy wszystko, co dotąd napisałem, stwierdziłem z niezadowoleniem, że wielokrotnie zgrzeszyłem przeciw swym założeniom — nie w tym bowiem rzecz, aby chwalić lub ganić, aby wciąż oceniać, ale w tym, by z możliwą sumiennością przedstawić stan istniejący. Niestety, wartościowania i to nieraz impetycznego nie udało mi się uniknąć.

Jeśli jednak nie wykreślam not i ocen, które tak arbitralnie stawiałem licznym utworom, to dlatego, że tym wyraźniej pragnę podkreślić, iż *Science-Fiction* skutecznie opiera się najsurowszym potępieniom. Nie jest ona bowiem zjawiskiem tylko literackim, ale stanowi coś większego i mniejszego zarazem — jako namiastka mitu czy po prostu mit, twórczość mityczna dwudziestowiecznej kultury amerykańskiej, a zatem — podobnie jak legend, podań, baśni — nie można traktować jej w kategoriach wyłącznie literackich.

W formach często prymitywnych, w treściach uproszczonych, które nieraz zadają gwałt złożoności współczesnego świata, toczy ona nieustającą dyskusję o takich zagadnieniach elementarnych, jak los człowieka, jak dobro i zło, jak stosunek duszy do ciała, i zadaje pytania tak naiwne, jak o sens historii, o los naszej cywilizacji, o to wreszcie, czy człowiek może być wolny. Próby rozstrzygania takich dylematów odwiecznych, tak wytartych, że „prawdziwa" literatura nie zajmuje się ich frontalnym atakowaniem, widząc w podobnym ujmowaniu problemów ontologii anachronizm artystyczny — w obrębie budowanych sensacyjnie powiastek, którym elementów składowych dostarcza współczesna astrofizyka, chemia jądra i teoria informacji, należy uznać za przejaw prostactwa inżynierów, którzy raczej dziwnie wyglądają w roli bardów i minnesängerów epoki. A mimo to uporczywość owych wysiłków ma w sobie coś

krzepiącego, na równi ze zdumiewająco masowym zainteresowaniem, jakie przejawia wobec *S-F* publiczność.

Dlatego ośmielę się twierdzić, że gdyby w Stanach żyło i działało dziesięciu czy piętnastu pisarzy o talencie Bradbury'ego, poza nimi zaś nikt by *Science-Fiction* nie uprawiał, przedstawiałaby ona zjawisko kulturowe daleko mniejszej wagi aniżeli taka, jaka jest naprawdę, zbiorowa własność wieluset twórców i wielu milionów zachłannych czytelników, świadectwo trosk, niepokojów i nadziei dzisiejszych czasów, pod gwiazdami, które na nas czekają, oby nie na próżno.

Stanisław Lem

Henryk Bereza

PŁODY EDUKACJI*

Ze wszystkich możliwych sensów odpowiedzialności pisarza za słowo najbardziej bliski jest mi jego sens dosłowny. Pisarz określa się każdą stroną swego dzieła, każdym zdaniem, każdym słowem niemal. Od dawna myślę sobie o takim rodzaju krytyki, w którym poddawałoby się analizie nie kompleksy dzieł, nie dzieła same, lecz poszczególne zdania. Na razie na swój prywatny użytek kolekcjonuję takie jednozdaniowe cytaty, z których według mego mniemania można by wydedukować wszystko, co wyraża danego pisarza. Może tkwi w tym zarodek pomysłu na częściowe rozwiązanie konfliktu między skończonością indywidualnych możliwości lekturowych a nieskończonością zasobów światowego piśmiennictwa? Może biedny bohater *Dżumy*, który w ciągu całego życia nie zdołał napisać pierwszego zdania swej powieści, nie jest wcale taki śmieszny? Nie każdy przecież musi być pisarzem i nie każdemu musi się udać to pierwsze zdanie. Pisarstwo, tak jak życie, jest przecież udanym albo i nieudanym rezultatem nader przypadkowego zbiegu okoliczności. Podchodząc do rzeczy realnie, nie należy wyśmiewać tych, którzy mają możliwość poznawania literatury pięknej tylko z nazwisk autorów i tytułów ich dzieł. Z odpowiedzialnie układanych tytułów dzieł literatury pięknej można wiele wyczytać: historię stylów, historię filozofii, cechy społeczne i indywidualne osobowości twórcy. Rzetelna interpretacja udanego tytułu może wyjaśnić tyle samo, co interpretacja całego dzieła. Jakże wymowna jest na przykład taka konfrontacja tytułów: *Węzły życia, Nowele włoskie, Noc, Pogranicze powieści* i *Nr 16 produkuje, Węgiel, Penicyllina, Kierunek natarcia.*

Dywagacje powyższe nasunęły mi się przy lekturze książek Bohdana Czeszki, najbardziej wyczulonego na wagę słowa pisarza młodej generacji. Czeszko lubi pieścić słowa jak stary snycerz swoje wytwory. Jest w nim zresztą więcej rozkochania w kształcie słów niż przebiegłości w ich używaniu, choć i tej mu nie brak. Smakoszostwo formalne rzuca się jedynie bardziej w oczy. W nowej prozie nie spotyka się już zdań tak niemal perwersyjnie cyzelowanych pod względem formalnym, jak takie oto pierwsze z brzegu u Czeszki:

---

* Bohdan Czeszko: *Edukacja niesentymentalna.* Wybór opowiadań. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 205.

„Rzeka w tym miejscu łagodnym zakołem opływała górę Atan i bulgotała wśród głazów, które stoczyły się ze zbocza obrywanego co roku przez wiosenną powódź". Smakuje się tu jak w starych wierszach kształt samogłosek otwartych, spółgłosek dźwięcznych, rytm zdania i nobliwość owego „łagodnym zakołem". Radzę zresztą usłyszeć, jak Czeszko mówi lub śpiewa słowo „cześć!". Czeszko obnaża w nim całą swoją fonetyczną lubieżność językową, którą mniej jawnie demonstruje w każdym swoim zdaniu. Myślę, że u Czeszki wyczucie sensu słowa jest konsekwencją wyczucia jego kształtu. W jego sformułowaniach sugestywniejsza jest ładność niż mądrość czy odkrywczość. Mądrością błyska zresztą Czeszko częściej w sformułowaniach podsłuchanych niż wymyślonych. Najmądrzejsze zdanie *Pokolenia* to owo ludowe powiedzenie doktora Konstantego: „Słowem: niech się wlecze, aby się nie szargało". Czeszkę urzekła uroda formalna tego powiedzenia, aczkolwiek jego sens był mu co najmniej obcy. W Czeszce jest materiał na najbardziej rasowego epika, jego myślicielstwo jest dużo bardziej pośledniego gatunku. Nic nie mogłoby być bardziej szczęśliwe dla przyszłości jego sztuki, jak wyciągnięcie z dotychczasowej edukacji wniosku Franciszka Bacona: „Nie chcę wierzyć niczemu, co zostało przepisane ponad okolicznościami ludzkiego doświadczenia. Chcę się zdać na oczy, chcę widzieć okoliczności wypadków i wierzyć tylko w to, co zobaczyłem". Wszystko wskazuje na to, że Czeszko jest bliski wyciągnięcia takiego wniosku. Szkodliwa sprzeczność w jego postawie między empiryzmem z natury a swoistym sentymentalizmem mimo woli zostałaby w ten sposób szczęśliwie zlikwidowana.

To, co nazywam sentymentalizmem u Czeszki, wynikło u niego z braku wewnętrznej odporności na doświadczenie, z nadmiaru wrażliwości. Tytuł pierwszej książki Czeszki (*Poczatek edukacji*) nie oznacza niestety spokojnej i skromnej konstatacji faktu. Przeciwnie, jest tak nabrzmiały liryczną emfazą (patrzcie, co wytrzymałem na początku), że przypomina mimo wytworności literackiej gromki krzyk: „Śmierci nie ma!". Krzyk ten wybuchnął zresztą w *Pokoleniu*. Tu epickość jest już tak fałszywa, że tytuł powinien być pisany z wykrzyknikiem. Wiarę przeciwstawił Czeszko doświadczeniu, złudzenia przybrały pozór rzeczywistości. Robociarz Stach, który widział głowy ludzkie obcięte szpadlem, szczebiocze o życiu jak pisklę: „Warsztat przecież pozostanie. Odejdą Bergowie, Słupeccy, Koleta. Powróci Sekuła. Wtedy jak damy po robocie... Nie będzie to fuszerka niemiecka, ale robota ze sznytem. Fabryka stanie się jak jedna rodzina. Pójdą z niej pomiędzy ludzi przedmioty mocne, trwałe na sto lat, pięknie wykończone, o bogatych, miłych dla oka kształtach". Najnowsza książka Czeszki, w której podsumowuje autor swój dotychczasowy dorobek pisarski, powinna się więc raczej nazywać *Edukacja sentymentalna*. Byłoby to zgodne z prawdą stwierdzenie stanu rzeczy. W *Edukacji niesentymentalnej* pobrzmiewa liryczne zawodzenie. A naprawdę nie słychać już zawodzenia w ostatnich opowiadaniach Czeszki. *Naukowa rozprawa o kicie* jest już w sposób rzetelny epicka i szkoda, że autor nie zachował pierwotnego tytułu utworu, *Ballada o kicie* (pierwodruk w *Przeglądzie Kulturalnym*).

Z nowych opowiadań, z doboru dawnych, z charakteru drobnych zmian, które do dawnych opowiadań zostały wprowadzone, da się wyczytać świadomą tendencję epicką — można by powiedzieć — antysentymentalną i anty-

liryczną. W trochę dwuznacznych i zawoalowanych *Krzewach koralowych* było to zresztą także widoczne.

W *Krzewach koralowych* refleksja zdominowała sentymenty. Narrator *Opowieści katorżniczej* bardzo rozsądnie rozważa mechanizm młodzieńczych urzeczeń. „A więc można powiedzieć, że nie wątpiłem nigdy w zdanie Rudolfa, wtedy gdy je wypowiadał. Mój sceptycyzm odzywał się dopiero wówczas, kiedy obumierał urok żarliwości, z jaką zostało wypowiedziane. Proces ten trwał czasem latami. (...) Czasami wiedziałem o niesłuszności jego sformułowań, a mimo to zachowywałem milczenie, przekonany, że prawdopodobnie poza pozornym błędem kryje się dalekosiężny, słuszny i piękny zamysł." W *Kłopotach władzy* narrator, tym razem sam Czeszko, jeszcze głębiej określi przyczyny moralnej kapitulacji wobec doświadczenia. „Pójdę do armii — myślałem — ponieważ w armii mną będą dowodzili, a zakres mych obowiązków będzie jasno określony regulaminem. Mojej rozlazłej duszy potrzebny jest rozkaz." *Krzewy koralowe* są wszakże jako sens tytułu niedopowiedziane, aluzyjne i wieloznaczne. Po zadufanej pewności *Pokolenia* musiał nastąpić okres wzmożonych wątpliwości.

Wątpliwość i niepewność spotęgowały w Czeszce poczucie wagi słowa. Niektóre opowiadania z *Krzewów koralowych* świadczą o obsesyjnym lęku Czeszki przed nadużyciem słowa. Czeszko czai się jak lis, żeby nie zrobić żadnego fałszywego kroku. Ta niepewność po pewności jest u Czeszki więcej niż sympatyczna. W znakomitym opowiadaniu *Wielka budowa i stary człowiek* pointa jest majstersztykiem wyrachowania pisarskiego.

„— Ty myślisz, że on przywykł? — spytał Tadeusz. — Jak można przywyknąć do takiej biedy? Ty myślisz, że on przywykł...

— Ba — powiedziałem — gdyby to ludzie nie przywykali."

W tej poincie ozdobił Czeszko precyzyjność wypowiedzianego prowokacyjnością niedopowiedzenia. Określoność stwierdzanego faktu wywiódł z nieokreślonych możliwości, które ten fakt przekreślają. W tym odwołaniu się do możliwości, które rzeczywistość eliminuje, jest sporo kokieterii, ale nie ma to nic wspólnego z dawniejszym podstawianiem urojeń w miejsce faktów. Najnowszy Czeszko ma szacunek tylko dla faktów.

Już w opowiadaniu *Przelanie krwi za ojczyznę* jakże inaczej widział doświadczenia wojny. Sentymentalne wybujałości zostały zredukowane, z mgławicy heroicznych emocji wyłonił się kształt rzeczywistego doświadczenia. „Jak to taniutko wychodzi — myślałem. — Żyję oto i nie zginąłem ani z tchórzostwa, jak ten idiota Michałko, ani z gorliwej odwagi — jak porucznik. A przy tym wszystkim mam wiele zasługi i chwały." Heroizm został odsunięty w sferę niezrealizowanych możliwości, do których można platonicznie wzdychać. „Ogarnął mnie nagły ostry żal, że nie jestem razem z nimi i nie jadę na twardej skorupie maszyny w pięknym, grzejącym mocno słońcu wiosny, ku rychłemu zwycięstwu. Nigdy nie mogłem sobie dostatecznie wygodzić ani wtedy, ani przedtem, ani później." Dostatecznie wygodzić można sobie przy decyzjach ostatecznych, ale ostateczność jest — jak wiadomo — sprawą końca, nie kontynuacji. Warunkiem kontynuacji jest kompromis. Doświadczenia, które mają dalszy ciąg, są rezultatem kompromisu. Sztuka życia jest sztuką wyboru kompromisów, które stręczą się w całym podziwu godnym bogactwie. Prawdę tę uznał Czeszko za pewnik i na nim zbudował

konstrukcję dwóch swoich najlepszych nowych opowiadań: *Naukowej rozprawy o kicie* i *Złodzieja*. Życie toczy się w nich na fali kompromisów, które płyną raz wezbranym nurtem, raz tak skąpym, że ledwie umożliwiają trwanie.

Wie o tym filozoficzny złodziej — Słoń-Apostoł. „Jestem młodym i silnym mężczyzną. Moje siły i możliwości chciałbym obrócić na pożytek dla społeczeństwa. Chcę mieć za to trzy posiłki dziennie, własny dach nad głową, ubranie i trochę luźnych pieniędzy na uprzyjemnienie sobie życia. Tej umowy nikt ze mną nie chce zawrzeć. Nie chcą nic ode mnie, poza tym, abym dał im święty spokój, i nie chcą mi dać trzech posiłków, kąta i odzieży. Muszę zatem zdobywać jedzenie i odzież, a także kwaterę, wbrew ich woli, ponieważ, jeśli jestem, powinienem żyć. Pozostaje mi oszustwo i kradzież. Oszustwo ma w sobie podły smak tchórzostwa. Pozostaje kradzież.“ Słoń-Apostoł nie chce do końca rezygnować z prawa wyboru kompromisów, zachowując we wszelkich okolicznościach niejaką wykwintność duszy. W jego sytuacji wykwintność ta ma zresztą posmak uroczego kabotyństwa. Jestem jak najbardziej za kabotyńskimi grymasami Czeszki, który stara się niekiedy słodzić okrucieństwo faktów. Jest to perspektywa na kpiarstwo, a kpiarzem po trosze musi być każdy rasowy epik. Zalążkowe kpiarstwo Czeszki ma urok całkiem swoisty. Nie dziwię się, że młoda dziedziczka z opowiadania *Synowie* zwróciła uwagę na robociarza, który na pytanie, kto będzie rozbierał budowany przez niego z rozkazu Niemców barak, odpowiedział jak najbardziej dystyngowanie: „Łaskawa pani pozwoli, że ten fragment pracy pozostawimy do wykonania jej lokatorom z parteru“. Ostatecznie kabotyństwo tej odpowiedzi strawił bądź co bądź całkiem seriozny towarzysz jej autora. Można by więc mieć nadzieję, że na kpiarstwo będzie sobie mógł Czeszko pozwolić. Odrobina kpiny jest nieodzowna dla tego, kto wierzy tylko w to, co zobaczył.

Henryk Bereza

OBSESJA FORMY

T a d e u s z R ó ż e w i c z: *Formy*. Opracowanie graficzne Jerzego Tchórzewskiego. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 71.

I

Tylko pod jednym względem tomik ten wypada z dotychczasowego dorobku poetyckiego Różewicza. Pod tym mianowicie, że w odróżnieniu od wszystkich poprzednich działanie jego literackiej zawartości jest spotęgowane przez czynnik dodatkowy: oprawę graficzną Jerzego Tchórzewskiego. W sposób zadziwiający zestraja się ona z atmosferą poezji Różewicza, tworzy z nią całość organiczną, chciałoby się rzec — dopełnia. Stanowi rzadki przykład grafiki książkowej nie tylko pięknej, lecz — co ważniejsze — w s p ó ł z n a c z ą c e j z tekstem poetyckim. Jednak nie o ten wzgląd, radujący z pewnością bibliofilskie dusze, będzie tu chodzić.

Pod wszystkimi innymi *Formy* są osadzone mocno w dotychczasowym rozwoju liryki Różewiczowskiej. Nawet bardzo mocno. Ale równocześnie w zestawieniu z ogniwami poprzednimi zauważamy w *Formach* zasadnicze przesunięcie hierarchii elementów składających się dotąd na model owej poezji. Przesunięcie bynajmniej nie wywołane wtargnięciem jakichś nowych składników, nieobecnych tam po dzień dzisiejszy. Przeciwnie — zmiana hierarchii odbyła się w ramach istniejącego „gabinetu". Nastąpił po prostu nowy podział ról pomiędzy jego członkami.

Dwa lata temu Kazimierz Wyka opisując (*Życie Literackie*, 1956, nr 48) sytuację poezji Różewicza po epizodzie socrealistycznym, a więc w *Równinie*, *Uśmiechach* i *Poemacie otwartym*, zwrócił uwagę na nowe momenty, jakie się w niej pojawiły — w stosunku do czasów poprzedzających ów epizod. Jeden z nich określił jako „wzrost napięcia filozoficznego". Jeśli jednak w *Poemacie otwartym* proces ten — choć już wyrazisty — nie dominował jeszcze w takim stopniu, by kształtować inne tendencje, to w *Formach* odgrywa już rolę pierwszoplanową. W *Poemacie otwartym* wzrost napięcia filozoficznego zachodził niejako obok pozostałych przeobrażeń (przedstawił je Wyka), wyznaczał tylko jeden tor, uczestniczył w przemianach w sposób demokratyczny, natomiast w *Formach* ingeruje bezpośrednio we wszystkie dziedziny, narusza ich suwerenność i zaczyna nad nimi panować. W tym sensie zaczyna panować, że określa charakter całego splotu tendencji, że narzuca im własną perspektywę i wyznacza funkcję. Narzuca nową perspektywę trzem stale obecnym w poezji Różewicza tendencjom: katastroficznej, groteskowej i dydaktycznej. Wszystkie one zostają sprowadzone do jednego motywu przewodniego. Związane są — o b s e s j ą f o r m y.

II

W pierwszych tomach Różewicza — mowa o *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczce* — od razu pojawiły się dwa wątki, które nigdy właściwie nie wypadły z jego twórczości, w pewnym tylko czasie jeden z nich został zepchnięty — za jakąż cenę! — do konspiracyjnego podziemia. Z jednej strony — przerażenie katastrofą, której

skutki tkwią nadal w okaleczonych ciałach i zdeformowanych psychikach, z drugiej — tęsknota za jakimś porządkiem moralnym, oczekiwanie na formę, która rozbity świat zintegruje i na nowo określi. Liryka Różewicza powstawała w polu napięć pomiędzy świadomością rozbicia a „wolą formy". Pomiędzy Apokalipsą i tęsknioną sielanką. Ta wyrazista dychotomia była funkcją jednoznacznych rozstrzygnięć etycznych, była funkcją postawy moralistycznej. *

Dwubiegunowa moralistyka Różewicza miała wymiar ściśle historyczny, nakładała się na urazy psychiczne wywołane przez wojnę i okupację. Zarówno w swoich intencjach, jak i w poetyckich dokonaniach była „jednowarstwowa". Katastrofizm *Niepokoju* żywił się doświadczeniami przeżyć wojennych, był konkretny i nie zawierał filozoficznych sensów. Siła oddziaływania ówczesnej liryki Różewicza wiązała się nierozdzielnie z ową — jak to nazwał Wyka — „monodią uczuciową", z powtarzaniem wciąż tej samej perspektywy moralno-psychologicznej, która jak gdyby raz na zawsze ustalała znaczenie i wartość przeżyć.

W Poemacie otwartym dały się obserwować pierwsze sygnały świadczące o zmianie sytuacji. Przede wszystkim — przezwyciężenie monodii. Zwielokrotnienie sensów wypowiedzi lirycznej, pojawienie się utworów semantycznie „wieloplanowych", nie znanych dawniejszej poezji Różewicza. W *Formach* ta nowa sytuacja utwierdziła się już ostatecznie.

W jej obrębie Różewiczowski katastrofizm, osadzony dawniej mocno w pookupacyjnych kompleksach, jednoperspektywiczny, przybrał obecnie charakter u n i w e r s a l n y. W dwojakim znaczeniu: ponieważ zmienił się wymiar Apokalipsy — z historycznego na filozoficzny — oraz dlatego, że owa Apokalipsa, będąca dawniej jednym tylko biegunem poezji Różewicza, teraz stała się jej wyłącznym żywiołem. Jak w tym oto obsesyjnym refrenie *Niejasnego wiersza*, który mógłby być refrenem całego tomu:

Przychodzi wielkie światło
zimne i okrutne
odcina go połyka
wypluwa I ginie

Nie ma żadnego wyjścia poza tę miarową i automatyczną cykliczność kataklizmu. Dzieje się ona nieubłaganie i nie czyni żadnych wyjątków.

Rozpad form i wartości wywołany wstrząsem wojennym był dla autora *Niepokoju* zamąceniem naturalnego układu, stanem patologicznym, domagającym się negacji, niezgody, protestu. Katastrofizm miał wtedy zawsze potencjalne zaprzeczenie — przeciwstawiała się mu tęsknota za kształtem i porządkiem. Natomiast dla autora *Form* świat, który uległ dekompozycji, rozsypał się — jest światem jedynym, niezaprzeczalnym, absolutnym. Jego negacja byłaby próżnym gestem, zresztą któż miałby takiej demonstracji dokonać i w imię jakiej formy?

Wszystkie wspomnienia obrazy uczucia
wiadomości
pojęcia doświadczenia które składały się na
mnie
nie łączą się ze sobą nie stanowią całości
we mnie
(. . . . . .)
Nie będę kłamał
nie stanowię całości zostałem rozbity
i rozebrany
któż się pochyli kto zainteresuje tymi
fragmentami
ja sam jestem tak bardzo zajęty
kto może sobie przypomnieć formę mojego
wnętrza
w tym zamieszaniu gorączkowym ruchu
na korytarzu gdzie tysiąc drzwi otwiera się
i zamyka
kto odtworzy formę która
nie odbiła się ani w białej kredzie
ani w czarnym węglu
ja sam zapytany nagle
nie mogę sobie przypomnieć
mówią o mnie że żyję

(Rozebrany)

W imię jakiej formy — skoro rozbiciu nie oparł się jedyny, zda się, kompleks stały, jedyna organizacja, która swoją tożsamość mogłaby mu przeciwstawić. Skoro dezintegracji uległo również „ja", jeśli i ono zagubiło formę, rozpadając się na czynniki pierwsze, tylko mocą przyzwyczajenia zespolone w pozorny związek.

Jest to postawa katastroficzna podnie-

* Omówieniu tych zjawisk wiele miejsca poświęcił Jan Błoński w szkicu o Różewiczu (*Poeci i inni*, 1956, str. 219—264); a wcześniej pisał o tym Ludwik Flaszen (*Życie Literackie*, 1954).

siona do najwyższej potęgi, t o t a l n i e katastroficzna, doprowadzona do ostatecznych konsekwencji. Albowiem dalej poza stwierdzenie rozkładu „ja" pójść już nie podobna. Ginie zupełnie dystans pomiędzy wizją rozsypującego się świata a podmiotem, który pragnie ów kataklizm opisać, ocenić, zmierzyć. Posłuszny jego bezprawiu podmiot ten zatraca swoją „substancję", jak wszystko — także i on ulega atomizacji. Materia Różewiczowskich *Form* jest jednakowo rozbita we wszystkich swoich przekrojach — nie ma w niej żadnych wysepek stałości, żadnych ośrodków skrystalizowanych, w każdym miejscu jest równie „ziarnista" i nieciągła, podobna obrazowi, jaki daje fizyka kwantowa. N i e o r g a n i z a c j a — oto jej naturalny sposób istnienia. Niezaprzeczalną rzeczywistość stanowią wyłącznie elementy oswobodzone z wszelkich uwikłań i związków. Nie ma pomiędzy nimi wiązań, jest tylko niewymierna odległość. Świat Różewiczowski składa się z elementów oderwanych od struktury, z odprysków i skrawków egzystujących na własny rachunek, uwolnionych spod presji całości, istniejących poza koniecznościami układu, sumujących się w przypadkowe szeregi „udające" organiczną kompozycję. (O tym ostatnim za chwilę.) Stąd wielce charakterystyczna obecność leśmianowskich motywów: odkształconego ciała, samoistnej nogi, oderwanej ręki (np. *Hycle*), tych wszystkich motywów, które kataklizm dezintegracji przenoszą w sferę, gdzie rozczłonkowanie najbardziej jaskrawo zaprzecza naturze i organicznemu porządkowi. (Były one zresztą zawsze znamienne dla poezji Różewicza. Nie zauważono tylko, że ich niewątpliwym źródłem są Leśmianowskie *Pieśni kalekujące.)* Stąd obrazowanie niemal stylizowane na Goyowskie *Caprichos.* Owe monstrualne twory zlepione ze składników zwierzęco-ludzkich, świat zaludniony zbitkami niejednorodnych i niespoistych właściwości *(Król, Ciało, Rozwarte, Hycle, Niejasny wiersz),* gdzie każdy element może się spotkać z każdym innym, ponieważ wszystkie są wolne. Świat pozbawiony hierarchii i definitywnych związków. Cechuje go całkowita d e m o k r a c j a elementów i całkowita w i e l o z n a c z n o ś ć powiązań. Takie są dwa podstawowe prawa „ontologii" Różewiczowskich *Form.*

Czy świat ten można wypowiedzieć, czy można go wyrazić, czy Apokalipsa — nie jako przewidywany czy przeżyty już wstrząs, lecz jako stan permanentny i naturalny — da się „opowiedzieć"? To pytanie, a jest ono centralne, ma znaczenie dwojakie. Liryczne i poetyckie.

Liryczne — ponieważ chodzi w nim o możliwość wypowiedzenia się owego „ja", które, rozbite i wewnętrznie nieskoordynowane, domaga się utrwalenia swoich doświadczeń. Poetyckie — gdyż dotyczy możliwości uformowania z budulca tych doświadczeń wypowiedzi literackiej. W udzielonych odpowiedziach oba te pytania okazują się identyczne:

on powtarza jedno słowo
nie chce opisywać
opowiadać tłumaczyć
bawić
dawniej myślał
że brak mu słów
okazało się
że wystarczy jedno
jeden dźwięk
niezbyt wyraźny

(Oparł głowę na dłoni)

przecież to z wami
z waszą wyobraźnią
z waszym przerażeniem
krzykiem i milczeniem
krzyżujemy się łączymy
tworzymy z wami
(. . . . . .)
tworzymy razem
te formy dzikie pokraczne
warczenie i pomruki
klaskanie i milczenie

(Niejasny wiersz)

Katastrofę form, rozpad świata, z którego opadły obręcze, rozbicie kompleksu stanowiącego o tożsamości „ja" — w sposób najbardziej wiarygodny wyrazić może język, który sam jest produktem owego rozkładu. Słowa, które utraciły wzajemną „przyległość", dźwięki, które pozbawione są znaczenia, niewyraźny bełkot Beckettowskiego Mówcy.

Tu oczywiście jest już kres wszelkiego języka a zatem i mowy poetyckiej. Świadomość tego kresu może mieć sens zupełnie praktyczny, gdy przenika w sferę poetyki. U Różewicza jednak jest ona zawarta wyłącznie w sferze tematyki.

Stąd dramatyczne spięcie pomiędzy materiałem filozoficzno-obrazowym (domagającym się — jako naturalnej konsekwencji — rozkładu także języka, który będąc funkcją podmiotu lirycznego powinien dzielić jego los) — a językiem usiłującym wbrew koniecznościom swego losu zapanować nad wizją, mimo wszystko ukształtować ją, określić, narzucić bezładowi porządek. To spięcie wydaje się czymś bardzo istotnym dla poetyki *Form*. Jest to dramat języka poetyckiego, który nie chce być całkowicie zdeterminowany, który przezwyciężając własne rozbicie usiłuje wypowiedzieć jakąś prawdę o kataklizmie.

Ziemia niebo ciało Hioba gnój
niebo gnój
oczy gnój
usta

to co zostało poczęte w miłości
co rosło dojrzewało
to co się weseliło
w gnój przemienione

ziemia niebo ciało Hioba gnój
róża gnój
usta gnój
niebo

(Hiob 1957)

To styl zrodzony z owego dramatu. Styl biblijnej frazy i retorycznych paralelizmów, styl mający wewnętrzny porządek i hierarchię składników, a równocześnie podszyty bełkotem. Biblijno-apokaliptyczna stylizacja nakłada się na strzępy języka, na materię słowną zdezorganizowaną i bezforemną. To mowa kogoś, kto wieszczy katastrofę jakby z samego środka świata przez nią nawiedzonego, kogoś, kto swoje prawdy z trudem wykrztusza, ale za wszelką cenę chce, aby je zrozumiano.* Chce się w y p o w i e d z i e ć wbrew temu, że jego język uległ, jak wszystko, klęsce dezintegracji, że rozsypał się system jego mowy — poetyka.

* Różewicz doszedł w *Formach* do zupełnie nowej poetyki (właśnie p o e t y k i) katastroficznej, całkiem odmiennej od tej, jaką ukształtowała w latach trzydziestych poezja Miłosza i Zagórskiego. Do tej kapitalnej sprawy postaram się wrócić przy innej okazji. Jej omówienie wymaga bowiem zbyt obszernego wywodu historyczno-literackiego.

III

Filozoficzne perspektywy *Form* określają nową funkcję Różewiczowskiej g r o t e s k i. W świecie, gdzie jedynie rzeczywiste są odpryski, w świecie złożonym z luzem egzystujących fragmentów, wszelkie zorganizowane całości mają charakter pozorny. Bezprawnie podszywają się pod miano struktury. Udają związki faktyczne. Łudzą pozorami organiczności, gdy w istocie są zewnętrzne i automatyczne. (Inne w ogóle być nie mogą.) Uroszczenia tych fałszywych form demaskuje groteska.

Był to (..) człowiek kanciasty i ciemny ale mógł wyciągnąć ze siebie płonącą pochodnię. Teraz ulatnia się jak kamfora. Tylko dzięki formie ubrania kapelusza butów stanowi określoną całość która posługuje się tym samym imieniem i nazwiskiem co tamci dwaj umarli.

(Kompozycja w trzech profilach)

W kawiarni za wielkimi szybami siedzą ludzie. Są prawdziwi. Nawet najwięksi znawcy człowieka, Kapłani i Wywiadowcy, nie mają zastrzeżeń. Tych ludzi można ożenić, oszukać, wybadać, pogrzebać. Są prawdziwi. Głowy i paznokcie kobiet są malowane, jednak są to żywi, prawdziwi ludzie. Nawet sztuczne rozmowy nie powinny mylić obserwatora. To są prawdziwi, żywi ludzie. Siedzą na krzesłach wypchani swoim doświadczeniem, światopoglądem, wykształceniem. Czekają na przyszłość, trawią teraźniejszość. Mówią. Słowa ich są prawdziwe. Wszystko jest prawdziwe. Kelnerka, z białym fartuszkiem pod brzuchem, z ustami namalowanymi pod nosem, jest prawdziwa.

(Prawdziwe atrapy)

Mechanizm funkcjonowania groteski jest w obu wypadkach jednakowy. Skierowuje ona uwagę na zewnętrzność i automatyzm formy, na jej — by tak rzec — niekonieczność. Podkreśla sztuczność kształtów. Sugeruje, że są one czymś „dodanym" do rzeczy, czymś nieistotnym i nieorganicznym. Człowiek, o którego tożsamości decyduje ubranie, ludzie w y p c h a n i doświadczeniami — wystarczy przeciąć wierzchnią powłokę, a posypią się trociny. Każda całość jest tylko dowolną s u m ą mechanicznie złączonych składników. Kukła, manekin, lalka („usta namalowane pod nosem") — w kierunku takich sko-

jarzeń działa groteska Różewicza. Demaskuje ona k ł a m l i w e formy, zaprzecza ich rzekomej naturalności, odkrywa automatyzm gestów, zachowań, myślenia, światopoglądu, usiłujących łudzić pozorami strukturalności.

W imię czego demaskuje? Czyni to w imię zasad demokracji obowiązujących w rozsypanym świecie. Groteska pełni w nim bowiem rolę „komisji do walki z nadużyciami". Broni interesów prawowitych obywateli państwa apokaliptycznego przed zakusami tych wszystkich, którzy próbują udawać, że są czymś więcej niż tylko zlepkami odprysków jakichś dawniej (przed potopem!) zorganizowanych całości.

Poeta, wyobraźnia, poetyka, język — wszystko to prawowici obywatele, którzy lojalnie godzą się ze swoim losem, dlaczego więc mieliby znosić uroszczenia innych?

Przed potopem pisałem różne wiersze, podania, prośby, laurki, sztuki. Z reszty
słów, jakie mi zostały, skreśliłem ten mały
portrecik, który przekazuję ludziom żywym.
To jest głowa domu głowa cukru
[głowa świata
ta głowa była długo prawą ręką lewą nogą
ta biedna głowa była
ta głowa była stołkiem skorupką siedzeniem
skrzynią amboną trybuną katalogiem
kadzielnicą przetakiem sitkiem sidłem siecią
szatnią poczekalnią garderobą magazynem
do głowy tej włożono wpakowano wsadzono
[wbito
imperatyw imitację imperializm import
[imprezę impresjonizm
imperium impotencję inekspryma ble
[Inflanty infułę
inkasenta inspektora obok tego znalazł się
[Humboldt
humbug huryska husaria huzia hybryda
[hymen hymn
idiom idiosynkrazja idiota idylla
(Spojrzenia)

Ten portret poety powstał na zasadzie wyżej opisanej. W łańcuchu wyliczeniowym, w którym każdy z elementów pozostaje z innymi w związkach s u m y, a nie struktury, uderza obecność kojarzeń pozornie całkiem asemantycznych, czysto brzmieniowych.

„Ontologiczne" prawo połączeń zewnętrznych i automatycznych zostało przeniesione w sferę języka poetyckiego, określiło do najdalszych konsekwencji jego charakter. Podkreślam: do najdalszych konsekwencji, albowiem te „bliższe" nie od dziś dają się obserwować w języku Różewiczowskiej liryki, przede wszystkim w jego znamiennym ukształtowaniu składniowo-wersyfikacyjnym, które przyznaje daleko posuniętą autonomię „dodawanym" do siebie członom.

W cytowanym utworze spotykamy się ze zjawiskiem, któremu podobne opisał kiedyś Leo Spitzer, badając słownictwo Rabelais'go. Twórca *Gargantui* mianowicie buduje słowa nie odpowiadające znaczeniowo żadnym przedmiotom, ale równocześnie są one tak ekspresywne (rola aluzji brzmieniowo-obrazowych), że t w o r z ą jak gdyby nowe przedmioty, konstytuują nową rzeczywistość, wedle zasady: na początku było Słowo. Najpierw *signans*, a dopiero wtórnie — *signatum*.

W danym wypadku nie chodzi oczywiście ani o słowa poszczególne, ani o przedmioty przez nie ewokowane. Chodzi o układy słów i znaczenie z nich wynikające. Są to pozornie układy — przynajmniej częściowo — asemantyczne, oparte na kojarzeniach dźwiękowych, jednakże stopień ich zagęszczenia jest tak wysoki, że narzuca tym połączeniom sens, będący czymś więcej niż tylko bezpośrednią funkcją znaczeń słów poszczególnych. Można by powiedzieć, że tok automatycznego wyliczenia zostaje w t ó r n i e niejako podszyty sensem „wyższym".

A zatem: semantyka, pojęcia, idee, uogólnienia powstają bezwiednie, mechanicznie, jak gdyby z przypadku. Jest to najdalsza konsekwencja filozoficzna *Form*.

IV

A moralistyka Różewicza? Gdzie teraz jej miejsce? W swym dawnym kształcie jest ona obecna w paru zaledwie utworach. W najczystszej postaci realizują ją *Ostrzeżenia* i *Zabawy*, z cudzysłowem ironizującym dydaktyzm — *List do ludożerców*, z intencją satyryczną — *Spotkanie*. Ale te pogłosy niewiele znaczą w całym tomie.

Generalnie sytuacja jest taka, że nie tylko została wyparta dawna moralistyka, ale że w ogóle uległy likwidacji wszelkie możliwości jej wystąpienia. Postawa moralistyczna jest postawą konstruktywną, przeciwstawia się chaosowi i rozbiciu, „usztywnia" bezład, jednoznacznie rozstrzyga, ostro klasyfikuje. Nie może istnieć bez formy, która

jest jej narzędziem. Moralistyka i katastrofizm współwystępowały dotychczas w poezji Różewicza na zasadzie równowagi. Każde zachwianie tej koegzystencji w jedną lub drugą stronę — oznacza częściową lub całkowitą eliminację któregoś z elementów.

Totalny katastrofizm jest równoznaczny z unicestwieniem wszelkiej moralistyki. W jego obrębie nie zaprzecza się rozbiciu świata, rozproszkowaniu wartości, w ogóle nie można im zaprzeczyć, albowiem nie ma formy, która to przeczenie czyniłaby zasadnym.

Tak więc jesteśmy świadkami istotnego przegrupowania tendencji w Różewiczowskiej poezji. Konsekwentny rozwój jednej z nich doprowadził do równie konsekwentnego odepchnięcia innej. Zmienił się charakter głównej obsesji. Dawniej była nią obsesja formy poszukiwanej, dziś — obsesja formy zagubionej.

Janusz Sławiński

CHARAKTERY W CZASIE

Kornel Filipowicz: *Profile moich przyjaciół*. Wydanie drugie, poszerzone. Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie; str. 258.

1

„Cyryl jest ukształcony, ma umysł poważny i myśli piękne, ale oczekuje od siebie znacznie więcej. (...) Pierś jego rozpiera pragnienie czynu, a powzięcie najsłabszej decyzji obudza w nim cały rój wątpliwości."

„Feliks (...) jest w wieku, kiedy namiętności powinny zaczynać stygnąć i nabierać węższych form nawyku i specjalności (...). Namiętność Feliksa nie daje mu jednak odpoczynku. Nie dozwala mu na chwilę spokoju i nie zadowala się nawet w części tym, z czego inny byłby już kontent, a nawet szczęśliwy."

„Pamfil, jeśli mamy sądzić po doniosłości i powadze jego tonu, nigdy nie rozmawia po prostu z ludźmi, których spotyka (...) na mieście: on ich zawsze przyjmuje, udziela posłuchania i odprawia. Udziela słów grzecznych, lecz zarazem wyniosłych, w obejściu okazując nieodmienną wyższość."

Nie są to trzy fragmenty tej samej książki, lecz cytaty wyjęte z *Charakterów* La Bruyère'a, z *Charakterów dawnych* Nałkowskiej i z *Profilów moich przyjaciół* Filipowicza. Oczywiście obeznany z literaturą czytelnik z pewnością będzie umiał przypisać odpowiedni cytat odpowiedniemu autorowi. Przez chwilę jednak — zawaha się.

Powiedzmy uczciwie: cytaty wybrane zostały — w pewnej mierze — tendencyjnie. Wcale bowiem nie chodzi tu o udowodnienie, że książka Filipowicza należy do teofrastowsko-labruyèrowskiego gatunku, który w polskiej literaturze tak świetnie odnowiła i unowocześniła Nałkowska, a leciutko sparodiowała Iłłakowiczówna. Chodzi natomiast o stwierdzenie, że jest to dla *Profilów* gatunek macierzysty; *że Profile* stanowią jego modyfikację.

Kiedy czytam zacytowany powyżej fragment utworu *Feliks*, którego tytuł rad bym rozszerzyć do klasycznego: *Feliks, albo o namiętnościach* — oczekuję, że utwór ten skończy się już na następnej stronie. Ale nie. Charakterystyka rozwija się dalej, i oto w pewnym jej momencie skrótowa, statyczna relacja przeradza się w zbliżenie, w opowiadanie o konkretnej wyprawie na ryby; abstrakcyjny czas teraźniejszy przechodzi w konkretny czas przeszły; akcja pojawia się, narasta, pochłania opis bohatera — wreszcie gwałtownie zamyka się dramatycznym spięciem, po którym następuje wyjaśniający epilog. Ale jedynym jej celem jest wzbogacenie portretu psychologicznego, jedyną jej funkcją jest służenie „charakterowi". W wypadku opowiadania, które recenzja traktuje przykładowo — akcja wyjaśnia rekompensacyjną genezę rybołówczej manii Feliksa.

Gdyby nie specyficzny charakter współczesnej literatury, w której wynalazczość formalna nie podlega spadkobraniu — można by tu mówić o no-

wym gatunku prozatorskim; można by go wciągnąć na karty poetyk. § V, rozdział 8, punkt a) — „profil". Czasy Henryka Gallego i Antoniego Gustawa Bema minęły jednak — jak się zdaje — bezpowrotnie. Pseudoklasycyzować można tu więc wyłącznie na temat książki i na rachunek recenzji. Kto wie, może warto.

Tak więc: wspólność profilu i charakteru polega: 1) na suwerenności analizy psychologicznej, konkretnej, jednostkowej, dążącej do uchwycenia cech charakteru; 2) na uczuciowym dystansie autora wobec jej przedmiotu, dystansie stwarzającym pozory zainteresowania czysto poznawczego. Profil różni zaś od charakteru przede wszystkim jego stosunek do zagadnienia czasu. Czasu — zarówno podmiotowego, jak przedmiotowego. Czasu narracji i czasu akcji. W pierwszym rozróżnieniu chodzi o technikę zbliżeń, u n a o c z n i a j ą c ą czas czytelnikowi profilu. W drugim — o koncepcję ludzkiej natury. Mianowicie: psychologiczna wiedza o człowieku, uwarunkowanym historycznie, lecz przedstawionym w sposób pozaczasowy, syntetyczny; wiedza o człowieku, który s i ę n i e z m i e n i a — to schemat charakteru. Kleofas j e s t taki, a taki, Hipolit j e s t taki a taki, Agnieszka j e s t taka a taka. Tu fabuła jest niepotrzebna: człowiek, który się nie zmienia, w każdej sytuacji będzie taki sam. Jest bez reszty uwarunkowany historycznie, jest ukształtowany raz na zawsze.

Występująca w profilu akcja bywa niekiedy pozorem, jeśli chodzi o funkcję dynamizowania ludzkiej psychiki. Tak czy inaczej — otwiera ona jednak przed bohaterem profilu szansę zmienności. Szansę, która w książce Filipowicza przybiera specjalny, typowy dla tego pisarstwa charakter.

2

Jest to bowiem szansa dana człowiekowi przez moralistę. Niemal z reguły akcja stanowi tu pretekst dla p r ó b y, dla egzaminu, jakiemu Filipowicz poddaje swych bohaterów — z dużą surowością, jakże często na przykładzie przedmiotu, który dotychczas nie wydawał się dostatecznie opanowany przez kandydata. I tak: Klementyna, wychuchana burżuazyjna jedynaczka, przechodzi próbę trudnych warunków życiowych w czasie okupacji. Władysław, człowiek, który warunki takie zniósłby bez specjalnego trudu, staje wobec nowej — nie tylko dla niego, dla wszystkich — bardzo delikatnej problematyki moralnej. Wiktora, starego działacza socjalistycznego, zaskakuje ideologiczną wrogością własny syn. Od Zygmunta, klasycznie przewrażliwionego inteligenta, wymaga się nerwowego znieczulenia: jako lekarz ma pracować w warunkach urągających podstawowym zasadom medycyny. I tak dalej, i tak dalej.

A nie jest to tylko sprawa psychologicznego eksperymentu. Jednocześnie — jest to wyraz wyznawanej przez pisarza historiozofii ludzkiego losu: wyraz jego przekonania o panujących w świecie prawach konsekwencji i równowagi. Silne poczucie *continuum* życia w połączeniu z postawą moralisty — dają w wyniku wizję świata składającego się ze z n a m i e n n y c h p r z y p a d k ó w*: poszczególne zdarzenia z różnych epok życia wykazują niespodziewane związki; poszczególne epoki życia tworzą logiczne kompozycje. Związki te mają sens przeróżny — najczęściej jednak jest to prawo wymiany wartości: prawo zapłaty. Wypadek klasyczny stanowi tu znakomita nowela *Bazyli*. W utworze tym dwa centralne zbliżenia: scena w klubie przed wojną i scena w małym miasteczku podczas okupacji, wiążą się ze sobą w sposób podwójny. W obydwu — narrator jest neutralnym widzem: jako kibic unika wzroku przeciwnika Bazylego, aby ten nie wyczytał nic z jego twarzy. I Bazyli wygrywa. Po latach ludziom z organizacji nie mówi o Bazylim ani tak, ani nie. I Bazyli przegrywa: ludzie z organizacji konfiskują pieniądze, za które jest odpowiedzialny. Za każdym razem narrator zachowuje się bez zarzutu, lecz za drugim razem jego decyzja uwarunkowana jest także wspomnieniem ówczesnego bluffu. Zewnętrznie rzecz biorąc — obydwa wypadki są błahe. Tym silniej zarysowują problem oddźwięków, problem symetry-

* Aby uniknąć nieporozumień, trzeba tu dodać, że jest to sprawa interpretacji, nie zaś organizowania akcji na zasadzie przypadku.

zacji życia. Prawo opłat i prawo konsekwencji.

Ale — w przeciwieństwie do Bazylego — większość bohaterów Filipowicza płaci, większość świadomie poddaje się tym prawom. Toteż przeciętna not wystawionych przez egzaminatora wyraża się cyfrą dodatnią. Henryk, najbardziej pozytywna postać *Profilów*, prześladowany przez państwo komunista, który w granicznym (przenośnie i dosłownie) momencie podejmuje głęboko patriotyczną decyzję. Czesław, który zaprzecza całemu swemu wychowaniu, opowiadając się po stronie, którą uznał za słuszną. Ekspiacyjny powrót Zygmunta. Ernest płacący życiem za awans społeczny.

Ale przecież nie same budujące przykłady są treścią tej książki. I nie same jednoznaczne. Moralistykę *Profilów* warunkuje ich charakterologia — i ta dopiero w pełni wyjaśnia reprezentowaną przez Filipowicza koncepcję człowieka i ludzkiego losu. Koncepcję, w której genezie nie trudno dostrzec konieczność takiego, a nie innego widzenia ludzkiej psychiki. Koncepcję, która przecież — obiektywnie — wybiera, zaleca, lansuje, stanowi propozycję charakterologiczną.

Mianowicie: Filipowicza można nazwać pisarzem ludzkiej godności. Oto jedyny w tej książce profil nie człowieka, lecz psa: *Kali*. Nie ma w nim nic z psiej uniżoności, z psiego łaszenia się i poddaństwa; to pies z charakterem, pies ginący za swoją — w jakiś tam sposób zrozumianą — prawdę. U Filipowicza niesposób wyobrazić sobie dostojewszczyzny ani — sandauerowszczyzny. Ekshibicjonizmu ani autokompromitacjonizmu. Zachować — zewnętrzną przynajmniej — godność, nic nie dać poznać po sobie — to pierwsze przykazanie jego bohaterów. Rzecz obojętna, czy chodzi tu — nawet! — o przeżycia karciarza, który sprzeniewierzył publiczne pieniądze (Bazyli), czy o uczucia zakochanej niefortunnie kobiety (Klementyna), czy o zawstydzające ubóstwo (Ernest), czy o tragedie rodzinne (Wiktor, Feliks). Stąd prosta, surowa siła tych postaci: charakterów z charakterem. Stąd owa jak gdyby skandynawska atmosfera tej książki; jej trudny, chropowaty, oschły optymizm.

Czy tylko naprawdę uwierzytelniony?

3

Gdyby nie postać narratora — prozę *Profilów* można by nazwać behawiorystyczną. Bohaterów tych opowiadań znamy bowiem jedynie z zewnątrz. Tylko ich zachowanie, tylko ich — skąpe — wypowiedzi dostępne są narratorowi. Ten zaś — nie dodaje wiele od siebie. Odnosi się bowiem do wspomnień o przyjaciołach z pietyzmem, który każe zanotować najdrobniejszy szczegół, lecz z tym większym oporem protestuje przeciw domysłom. Filipowicz znakomicie na ogół wytrzymuje ową fikcję autentyku. W *Erneście* — potęguje ją jeszcze przez fikcję wyjątku od reguły. Jest to mianowicie jedyne opowiadanie, w którym narrator opisuje zdarzenia pozbawione dokumentacji; w którym fantazjuje. I oto — jak gdyby całe *Profile* z wyjątkiem tego jednego fragmentu były reportażem, pamiętnikiem czy dziełem historyka; jak gdyby wszystkie inne opowiadania tej książki nie składały się z ingardenowskich zdań „quasi-twierdzących" — Filipowicz specjalnie owo odstępstwo od zasady podkreśla, specjalnym komentarzem narratora wypunktowuje ową fikcję — w fikcji przecież. Nie trudno dostrzec, jak bardzo ten fragment wzmacnia złudzenie autentyku, jak wyostrza dwuplanowość książki.

A właśnie ta dwuplanowość — pierwszy plan: narrator, drugi plan: bohaterowie — pozwala Filipowiczowi, przy pozostaniu w ramach prozy tradycyjnej, na przeprowadzenie jego charakterologicznych i światopoglądowych koncepcyj. Daje mu prawo do dyskrecji, pozwala zatrzymać się przed wnętrzem ludzkiej psychiki. Pisarz — mógłby, narrator nie może wiedzieć, co się w tym wnętrzu dzieje. Gdyby nie dwuplanowość — tezom pisarza groziłoby niebezpieczeństwo. Trzeba by je przeprowadzać przy pomocy analiz psychologicznych sięgających w głąb, demaskatorskich, nie cofających się przed niczym... Tak zaś jak jest: obserwacja z zewnątrz stanowi formalny odpowiednik charakterologicznej koncepcji. Ludzie opanowani — przedstawieni z pisarską powściągliwością. Dyskrecja wychodzi tu naprzeciw dys-

krecji i nic nie staje na przeszkodzie — optymizmowi.

Optymizmowi, który bynajmniej nie wynika z braku konsekwencji — jak można by przypuszczać zważywszy niechęć Filipowicza do przekraczania granic cudzej świadomości. Autor *Profilów* nie jest bowiem moralistą integralnym, autonomicznym. Jest — we właściwym tego słowa znaczeniu — moralistą społecznym. Przekonanym, że wartości moralne istnieją wyłącznie — między ludźmi. Interesuje go, rzutująca na te stosunki, czynna decyzja. W konsekwencji: nieporównanie mniej interesuje go decyzji tej — prehistoria.

4

Niemal wszystko, co powyżej zostało napisane, da się odczytać z mikroskopowej analizy tej prozy. W zgodzie z gatunkiem i z filiacjami *Profilów* — a nie zapominajmy, że do rodziny charakterów należą także dzieła o ambicjach naukowych, jak np. *Charaktery rozumów ludzkich* Michała Wiszniewskiego — dalej: w zgodzie z dyskrecją postawy i modelem charakterologicznym — pozostaje stylistyka tej książki: opanowana, umiarkowana, jak gdyby beznamiętna. Jest to typowa proza intelektualna: podporządkowująca zjawiska jednostkowe — ogólnym kategoriom, fikcję — wiedzy.

„Rozstanie z człowiekiem, z którym łączy nas cośkolwiek więcej niż znajomość, odczuwa się jako osobistą stratę i nasza miłość własna, jakby dla wyrównania tej przykrości, każe nam uciekać się do wspomnień, wśród których, jakby się zdawało, nic ani nikt nie może naruszyć stanu naszego posiadania.

W dzień wyjazdu Zygmunta powróciłem więc jeszcze raz do chwili, w której ujrzałem go po raz pierwszy" (str. 222).

Jakże znamienna jest ta kolejność: od zjawiska ogólnego — do, zamykającego się w jego zakresie, jednostkowego wypadku. I jakże znamienna jest owa ostrożność sformułowań — charakterystyczna dla uczonych, i to jedynie bardziej sumiennych.

Z tych skłonności wynika także — i uogólniające, wychylone w stronę scientyfizmu, nieco nobliwe słownictwo („Kali był psem uznającym władzę nad sobą, rozróżniał też i respektował wszystkie jej odmiany, całą jej hierarchię i schematyzm"), i zwolnione tempo tej prozy, którego celem jest precyzja opisu, a które jednocześnie, poprzez efekty eufemistyczne, przypomina o powściągliwości — autora, narratora, bohaterów.

Precyzja opisu. *Profile* nie stanowią przecież jakiejś typologii charakterów ludzkich. Są bardzo zindywidualizowane, szczegółowe, zatem — naukowo niesprawdzalne. Któż potrafi udowodnić, czy postacie te reagują prawidłowo, prawdopodobnie, tak samo jak ludzie rzeczywiści? Skoro zaś mowa o charakterach, o charakterologii — owa prawidłowość, owo prawdopodobieństwo wydają się postulatami koniecznymi. Lektura *Profilów* daje co do wypełnienia tych postulatów intuicyjną pewność. Pewność ta wynikać może z charakterologicznych doświadczeń czytelnika. Podbudowana jest jednak i uwierzytelniona: wyrażoną precyzyjnym opisem trafnością obserwacji szczegółowej. Trafnością łatwiej sprawdzalną i bardziej sugestywną. Jednocześnie — nie pozwalającą tej prozie popaść w suchość, w abstrakcję, w retorykę.

„(...) pachniało więdnącymi w skrzyniach nasturcjami, jak rozgniecioną rzodkiewką" (str. 87); „kolorowy groszek, pachnący suchą teatralną perfumą" (str. 103); „kurtki pachnące psią sierścią" (str. 63) — to trafność obserwacji uzyskana dzięki wyczuleniu wrażliwości zmysłowej.

„Nie było to uderzenie silne ani szybkie. Było jednak celne i tak nieomylne, że zdawało się, jakby twarz hitlerowca, niby przyciągnięta magnesem, sama wyszła mu na spotkanie" (str. 153/154). „Był czerwony, a kiedy pochylił twarz nad pobojowiskiem książek, zauważyłem z bliska, że kręte tętnice na jego skroniach pulsują ciężko krwią, jak dwa robaczki wijące się rozpaczliwie na spieczonej słońcem ziemi" (str. 89). „Z osamotnionych przystanków rozchodzili się prosto w pola, znikali w pustych, rozległych przestrzeniach, pofałdowanych jak zastygły ocean" (str. 121). To trafność obserwacji oddana poprzez sugestywną metaforę.

„»Feliks nie potrzebuje szukać ryby, bo ona jego szuka« — powiadają z przekąsem i nie bez złośliwości ci,

których szczęście zawodzi. Brzmi to trochę tak, jakby powiadali: »On czaruje ryby«. I to śmieszne, ale zdaje mi się, jakby w głębi ich zawistnych natur czaił się żal, że minęła epoka inkwizycji na takich, co trzymają z diabłem...“ (str. 9). To — jedna z komórek, z jakich zbudowane zostały analizy psychologiczne tej książki.

Profile moich przyjaciół są dobrym argumentem przemawiającym za metodą krytycznego kiperstwa.

5

Pisząc o dziełach sztuki udanych — a w gruncie rzeczy dychotomia jest to najbardziej sensowny układ wartościowania estetycznego — krytyk skłonny jest zawsze do przedstawiania czytelnikowi czegoś w rodzaju platońskiej idei utworu. Jeszcze trochę — a książka byłaby doskonała. Więc — jest doskonała. Podobnie rzecz ma się i z recenzją o *Profilach*, spośród których nie wszystkie przecież wytrzymują kanony dobrowolnie przyjętej dyscypliny gatunkowej (myślę tu przede wszystkim o *Ryszardzie*, który jest „opowieścią zasłyszaną”, i o *Ludwiku*, którego bohater jest częściowo narratorem), nie wszystkie też zachowują właściwy dystans wobec problemu socjologiczno-politycznego ilustratorstwa (*Jan*).

Nie można jednak zapominać i o tym, że pierwsze wydanie *Profilów* ukazało się w roku 1954.

Po czterech latach* wartość tej świetnej książki nie zmniejszyła się, nie zblakła. Wprawdzie: patrzy się na nią dziś już z pewnego dystansu. Nie o lata tu chodzi, rzecz jasna — lecz o nowe, przeciwstawne wobec poetyki *Profilów* tendencje estetyczne. Mianowicie, by posłużyć się tym razem terminologią Mieczysława Wallisa*: po okresie wartości estetycznych łagodnych, które książka Filipowicza reprezentuje w całej okazałości — nadchodzi, ba, nadszedł już i trwa okres wartości estetycznych ostrych. Wprowadza je skrajnie obcy psychice postaci Filipowicza — nowy bohater literacki.

Jednak — te delikatne rysunki piórkiem zbyt pewną ręką zostały skreślone, by mogły je przytłoczyć i zgasić nowe, pełne ekspresji płótna.

6

Skoro pointa recenzji nawiązuje do sztuk plastycznych, tym bardziej niesposób tu — po dyletancku — nie wspomnieć o ilustratorze *Profilów*, Adamie Marczyńskim. Jego zadanie wydaje się nadzwyczaj trudne: polega na sprostaniu wyobraźni czytelnika w tym, co najoporniejsze wobec obcej wizji — w przedstawieniu twarzy bohatera. Te, znakomicie zindywidualizowane, stanowiące świetne koncepcje formalne, portrety — odpowiadają „profilom” Filipowicza, narzucają się wyobraźni czytelnika, w niczym nie kolidując z owym kształtem wizualnym, jaki w tej wyobraźni zaczął się zarysowywać na podstawie lektury. Jeśli chodzi o polskie ilustratorstwo, jest to zjawisko, dla którego trudno znaleźć precedens.

Jerzy Kwiatkowski

* W wydaniu drugim książka została poszerzona o trzy opowiadania: *Ernest, Stanisław, Ludwik*. Utrzymane w tonacji pozostałych „profilów” — nie wpływają one na zmianę w ocenie całości.

* Mieczysław Wallis: *Wartości estetyczne łagodne i ostre*. Łódź 1949.

MIĘDZY BOGIEM, HISTORIĄ A LAICKIM PIEKŁEM SUMIENIA I SAMOTNOŚCI

Władysław Terlecki: *Podróż na wierzchołku nocy*. Opowiadania. Warszawa 1958. „Czytelnik”; str. 187.

To ciekawe, ale nieoczekiwane chyba dla krytyki, zarówno tej poprzestającej pozornie na diagnozie, jak i dla krytyki postulującej — bitwa o

typ artystyczny nowej prozy zaczyna się przenosić na inną zupełnie płaszczyznę, niż to się mogło wydawać przed dwoma jeszcze laty. Na uboczu tego nurtu, który przynajmniej ilościowo zda się przeważać we wciąż co prawda skąpo ukazujących się tomikach prozy — pozostaje w tej chwili tak wybitne osiągnięcie, jakim jest niewątpliwie *Słoń* Mrożka. Proza intelektualnej groteski, rozszyfrowującej i analizującej świat społecznych i psychologicznych komplikacji naszego czasu, na nowo nazywającej najistotniejsze zjawiska epoki, definiującej metodą myślowych skrótów i metafor typowe konflikty, struktury społeczne, formacje — nie wycisnęła chyba takiego piętna na metodach twórczych młodej prozy, jak tego można było się spodziewać, obserwując sprawność i myślową operatywność twórczości Gombrowicza. Czy to dobrze, czy źle — trudno dziś powiedzieć. Wszystko będzie zależeć od rangi i oryginalności osiągnięć, które ów nurt omijający możliwości stworzone przez pogombrowiczowski typ prozy, zrealizuje. Autor niniejszej recenzji należy do czekających z zaciekawieniem i sympatią na to, co ów nieprzewidziany przez krytyków nurt ze sobą przyniesie — i żałujących, że obok utworów poszukujących jakichś innych dróg nie widać kontynuatorów nurtu Gombrowiczowskiego. Jak widzieliśmy na przykładzie Mrożka — nie musieliby oni być naśladowcami i epigonami, lecz mogliby być samodzielnymi odkrywcami nowych obszarów artystycznych.

Proza, którą przeważnie przyniósł okres popaździernikowy, jest prozą moralistyczną. Nie znaczy to: moralizatorską — choć niekiedy bywa i tak. Dadzą się w niej chyba wyróżnić trzy wyraźne nurty, o nierównych osiągnięciach, nierównym zakresie i nierównych chyba perspektywach rozwojowych. Po prostu dla zaszufladkowania tomiku Terleckiego (a pozwolę sobie powtórzyć po raz już któryś z rzędu, że bez „szufladkowania", a więc nazywania — niemożliwe są najprostsze nawet operacje intelektualne) — po jednym zdaniu o każdym z tych nurtów.

Pierwszy z nich — to obrachunek z Historią. Dał on sporą garść głośnych i ważnych dzieł, których nie będę tu wymieniał, poprzestając na określeniu typu ich moralistyki: polega on na konfrontacji etyki z Historią. Czasami dzieje się to na zasadzie otwartego konfliktu, czasami — w hierarchii wartości etyka ustępuje Historii, bardzo rzadko — konflikt zostaje rozpoznany jako konflikt pozorny. Ten nurt stał się przedmiotem ożywionych polemik, w których trudno było wyzwolić się od pozaartystycznego zaangażowania. Nurt drugi — to najmniej zintelektualizowany, najbardziej empiryczny, najspontaniczniejszy i w tej spontaniczności często naiwny, nawet prymitywny protest przeciwko realiom obyczajowym, społecznym, ekonomicznym oraz wszelkim innym — w obronie najelementarniejszych praw i wartości ludzkich, tych, które znajdują się niejednokrotnie już na pograniczu podstawowych wymogów biologicznej egzystencji. Realizacja tej postawy polegała na bardzo bliskim naturalizmu, szokującym swą cyniczną prawdomównością pokazywaniu tego wszystkiego, co budzi protest i odrazę, choćby nawet — a może i przede wszystkim — siebie samego. Nurt ten od początku nie rokował innych nadziei — niż nadziei na rozwój najwybitniejszej indywidualności, gdyż jako prąd literacki był zjawiskiem raczej mało interesującym. I wreszcie nurt trzeci — z powodu którego ta cała hipotetyczna konstrukcja — to moralistyka zdecydowanie ponad- czy też pozaczasowa, bogata co prawda w realia i konkrety, ale spychająca je w tło, odbierająca im tę rangę, jaką miały w nurcie drugim spośród wyżej wymienionych, ignorująca też w znacznej, zasadniczej mierze teologię Historii. Moralistyka ta zakłada obiektywność norm moralnych, chociażby to była obiektywność równie względna, jak ta, którą się przyznaje reszcie kultury. Temu nurtowi rokuję w tej chwili największe nadzieje. Bogatszy intelektualnie od nurtu drugiego, mniej splątany z doraźną publicystyką niż nurt pierwszy — ma za sobą wszelkie atuty artystyczne, myślowe, a również — *last not least* — wynikające z doraźnych koniunktur, niejednakowo korzystnych dla tych trzech odnóg prozy moralistycznej. To ostatnie nie świadczy zresztą źle o tym nurcie i o jego możliwościach, jeśli już przyjmujemy moralistyczne założenia leżą-

ce przecież u podstaw całej klasyfikacji: skoro zakłada się istnienie mniej więcej określonych wartości kulturalno-moralnych, kto wie, czy nie lepiej bronić ich trochę *in abstracto* w stosunku do procesu historycznego i bardzo zmiennych realiów ekonomicznych, społecznych itp. Trwałość narzuconych tą drogą norm i ocen staje się stosunkowo niezależna od takich czy innych konkretnych okoliczności, przez co w okolicznościach nowych i nieprzewidzianych — pewniejsza. Jeśli chce się, by ludzie nie zabijali się wzajemnie — bardziej może być celowe wpajanie im trochę *in abstracto* normy „nie zabijaj" niż wskazanie palcem, z tą samą intencją, konkretnej sytuacji, np. Oświęcimia. Metoda bowiem taka, pożyteczna i cenna, bywa niekiedy, jak wiemy, zawodna, gdyż proste uogólnianie bywa w tej sferze zjawisk procesem bardzo skomplikowanym, jeśli dołączają się dodatkowe, niekiedy też etyczne lub quasi-etyczne emocje. Bywa wtedy, że ktoś potępiający Oświęcim może okazać się niezdolny do wyciągnięcia wszystkich konsekwencji ze swej postawy w warunkach już nieco odmiennych.

Bez tych nieco może przydługich — a przy tym, trzeba przyznać, bardzo dyskusyjnych — rozważań nie mógłbym się podjąć oceny tomiku Władysława Terleckiego, reprezentatywnego dla trzeciego z wyróżnionych wyżej nurtów moralistycznej prozy. Za jego istotne, konstytutywne artystycznie i ideowo cechy uważam bardzo wyraźnie manifestującą się postawę moralistyczną (jak najbardziej nie moralizatorską!), przemawiającą z bardzo zwartych, ekspresywnych konstrukcji nowelistycznych, dalej — specyficzny stosunek do realiów, polegający na ich bogactwie i istotnej roli kompozycyjnej, a zarazem na swojego rodzaju ich abstrakcyjności, gdyż nie pozwalają one na ogół jednoznacznie umieszczać akcji w czasie i przestrzeni, wreszcie — na liryzmie w swej zasadniczej funkcji podporządkowanym moralistycznej postawie.

Dla zdefiniowania twórczości o charakterze moralistycznym szczególnie istotne jest określenie systemu wartości, na którym ta twórczość się opiera (mniej trafne byłoby powiedzenie: któremu służy; sztuka moralistyczna nie musi być tendencyjna, choć zawsze jest jakoś zaangażowana; często polega po prostu na konstatacji pewnego systemu wartości, na jego akceptowaniu nawet — bez innego interweniowania na rzecz tych wartości poza tą konstatacją i akceptacją; tak właśnie jest w wypadku Terleckiego). *Podróż na wierzchołku nocy* nie daje dostatecznych podstaw do precyzyjnego sformułowania takiego określenia, może to być tylko ogólnikowa rekonstrukcja. Nowele Terleckiego (przeważnie bowiem są to raczej nowele niż opowiadania, jeśli z tym pierwszym terminem skojarzymy bardziej ostre rygory kompozycyjne niż z drugim) zakładają w każdym razie, jak się zdaje, przyjęcie na ogół w całej rozciągłości tego zasadniczego zrębu norm i ocen moralnych, które nasz krąg kulturowy dziedziczy głównie po chrześcijaństwie — lecz w centrum zainteresowań autora znajdują się niektóre tylko sytuacje i problemy, podlegające ocenie w tym systemie etycznym. Jest to przede wszystkim moralny (nie ontologiczny, jak u egzystencjalistów) problem ludzkiej samotności, a jako pochodny od niego — problem stosunku dwojga, rzadziej paru, ludzi, w warunkach konfliktu z tą tradycyjną etyką naszej kultury.

Do szczytowych osiągnięć nowelistycznych Terleckiego zaliczam właśnie utwory, w których dochodzi do głosu moralna problematyka samotności. Są to przede wszystkim nowele *Riksza, Aligatory* i *Lew assyryjski* dalej — tytułowa *Podróż na wierzchołku nocy, Wino porzeczkowe, Sen o szpadzie, Sznur* — i zresztą w większej lub mniejszej mierze wszystkie chyba opowiadania tomu, z wyjątkiem może jednego z dwóch zdecydowanie słabych moim zdaniem pt. *Wizyty* (drugie, *Don Kichot*, też jest wariantem tego samego problemu, lecz myślowo i artystycznie mało ciekawym, banalnym).

Samotność — to jeden z ulubionych i centralnych problemów prozy współczesnej. Od bardzo już dawna stanowił jeden z najistotniejszych motywów sztuki europejskiej, a egzystencjaliści, wzbogacając go o nowe akcenty — uczynili z niego jedną z dominant współczesnej prozy. Dla Terleckiego jest to chyba — inaczej niż dla egzystencjalistów — problem winy i kary, czasami czyjejś krzywdy. Dwoje

starych bohaterów *Rikszy* dzieli od siebie nieprzenikniona ściana, mimo to jednak do końca czuje czytelnik, że to martwe jako związek psychiczny i moralny małżeństwo łączy jednak jakaś szczątkowa więź wzajemnej współodpowiedzialności, nawet solidarności. Stąd tragizm pointy. Bohaterowie próbują niezdarnie sprostać sytuacji, w której się znaleźli, jeszcze jakoś myślą o sobie i wspierają się, aż przychodzi moment ostateczny, określony częściowo naciskiem zewnętrznej sytuacji — a częściowo słabością moralną bohatera, moment zdrady: stary porzuca trupa swej żony, której nie będzie miał za co pochować, pod szpitalnym murem. Niewiele zrozumie tu czytelnik nie tkwiący głęboko w kulturze, znającej bezwzględny nakaz grzebania zmarłych (chrześcijańskie „umarłych grzebać" — i norma, którą pełniąc, poniosła śmierć Antygona) i obarczającej nim przede wszystkim najbliższych krewnych zmarłego.

W inny sposób kontynuuje ten sam w gruncie rzeczy problem samotności (a tradycyjnie, i zgodnie chyba z powszechnymi intuicjami, sztuka konfrontuje samotność ze śmiercią) jedna z najlepszych nowel tomu — *Aligatory*. Ma ona klasyczną, bezbłędną kompozycję, wskazującą zarazem na najbliższą parantelę literacką prozy Terleckiego: psychologizm. Gdyż nowele te, poświęcone przede wszystkim problematyce moralnej — rozgrywają się w płaszczyźnie psychologicznej. Motywacja i pragmatyka akcji sprowadzają się również do czynników psychologicznych — co z kolei wyciska wyraźne piętno na prawie wszystkich rozwiązaniach konstrukcyjnych. Jest to więc, w sensie historyczno-literackim, kontynuacja tego nurtu, do którego najwybitniejszych przedstawicieli w dwudziestoleciu międzywojennym należeli: Nałkowska, Boguszewska (przypomnijmy sobie przy *Aligatorach* — *Całe życie Sabiny*), Kuncewiczowa, Choromański... Nie znaczy to oczywiście, by można było robić autorowi z tego jakikolwiek zarzut: tylko bardzo nieliczni twórcy są inicjatorami nowych prądów i zresztą nie zawsze w parze z tym zaszczytem historyczno-literackim idzie najwyższa ranga artystyczna.

Ale wróćmy do *Aligatorów*. Nowela ujęta jest w ramy dwóch snów. Łączą one teraźniejszość z przeszłością, które — związane typowo psychologistyczną techniką inwersji — przeplatają się kolejno w czterodzielnej części środkowej. Jest to mały majstersztyk na siedmiu zaledwie zwartych, mocno związanych stronach. Samotność zaś jest tu niezawinioną krzywdą, ślepą uliczką przegranego życia. „»Ach, oczywiście — mówi Józef. — Ty mnie w ogóle nie rozumiesz. Uważasz, że jestem czarnym robakiem, który nie umie myśleć.« »Nieprawda — odpowiadam i patrzę w błyszczące oczy Józefa. — Przecież ciągle cię kocham, Józefie...« Ale Józef jest coraz bardziej zdenerwowany. Podbiega do łóżka i krzyczy nad uchem: »Ach, ty głupia, bezmyślna babo! Nigdy nie dopilnujesz porządku. Wiatr postrącał wszystkie zapisane kartki z biurka. Ty nieznośna mrówko. Dlaczego nigdy nie pozamykasz okien...?«"

W *Upale* zaś — sumienie. Bohater, morderca człowieka, przypadkowo zamieszanego wśród esesmanów, a zresztą w najlepszym wypadku morderca morderców — znalazł się za życia w piekle czy też czyśćcu. Tropikalny upał egzotycznego portu — to tylko rekwizyt. Czyśćcem jest sumienie. Bohater wraz ze swym przyjacielem, księdzem Klaudiuszem, roztrząsają problem kary. Ksiądz wierzy w ortodoksyjne piekło, bohater powieści — w laickie piekło własnego sumienia. Jest on chyba bliski autorowi tomiku.

Zresztą, jeśli chodzi o tradycję literacką, psychologizm nie określa w zupełności miejsca prozy Terleckiego — tak jak moralny problem samotności nie wyczerpuje się u niego w psychologii najprostszego modelu mikrosocjalnego, stosunku miłości lub obojętności dwojga ludzi, ich wzajemnej wobec siebie winy — i kary, jaką za tę winę ponoszą. W warstwie tradycji literackiej jest jeszcze Kafka, bez którego nie ma dziś prawie utworu śmielej penetrującego pogranicze moralistyki i metafizyki: Kafka z pointy *Ucieczki do Egiptu* w tomiku Terleckiego i tak realistycznego w technice, a podszytego irracjonalnym podtekstem *Sznura*. W warstwie zaś problemowej, określającej sens tomiku — jest jednak i oddech Historii oraz aluzja do jej współczesnych realiów. To trudno — ale rzadko który ze współczesnych moralistów może sobie poz-

wolić na zignorowanie tej drugiej wielkiej religii naszego kręgu kulturowego. Tom zamyka się w ramach dwóch opowiadań: *Ucieczki do Egiptu* i *Krzyku* — w ramach ukazujących dwie wielkie obsesje moralno-historyczne naszej epoki. W *Ucieczce* do *Egiptu* gromada ludzi czeka na nie wiadomo co, na śmierć, obłęd czy koniec świata, w obozowych barakach wśród pustyni. Wiemy o nich tylko to, że pokutują za swą niewiarę w Boga. W *Krzyku* gromada ludzi czeka na śmierć po potwornej eksplozji atomowej. Nienawidzą nawzajem swojego cierpienia, związani jeszcze resztką solidarności, której nie starcza jednak, by przyjąć do swego grona jeszcze jednego takiego samego jak oni rozbitka. Bohater opowiadania wychodzi naprzeciw niego z łomem w rękach. To będzie morderstwo nie dla zysku, nie dla władzy, nie z zazdrości ani osobistej nienawiści — lecz morderstwo popełnione dlatego, że istotą stojącą naprzeciw jest człowiek. To ostateczna konsekwencja wielkiego kryzysu historyczno-moralnego, którego najwidoczniejszymi elementami, symbolami niejako, są obozy i bomba atomowa. Opowiadania pierwsze i ostatnie rzucają cień na cały tom. Jest on dokumentem obsesji i przerażenia, jak wszystko prawie, cokolwiek cenniejszego i ambitniejszego przynosi współczesna nam sztuka.

Jan Józef Lipski

NA ZASADZIE PRZEMOŻNYCH SKOJARZEŃ

Irena Jadwiga Kozłowska. *Czarne niebo*. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 135.

Proust odkrył prawo twórczych skojarzeń, tajemniczych i nieoczekiwanych, a tak sugestywnych i precyzyjnych, że całkowicie podbijają wrażliwego czytelnika. Są to skojarzenia zmysłowe, które z drobnego na pozór wrażenia (np. smaku ciastka, akordu fizycznego bólu, zapamiętanej melodii), „wyczarowują" procesy odnawiania pamięci, budowania przeżyć, wzruszeń, obserwacji. Twórca *A la recherche du temps perdu* uświadomił pisarzom owe zadziwiające prawa genetyczne, bez których trudno sobie wyobrazić współczesne państwo prozy literackiej (może z wyjątkiem nowel). I kto wie, czy zjawisko to nie „uratowało" powieści, chroniąc ją przed wyczerpaniem samej siebie, dostosowując jej rytm do pulsu naszego życia i naszej sztuki.

Byłoby rzeczą interesującą zbadać siłę oddziaływania tych zjawisk w naszej najnowszej literaturze. Raz po raz, jak mi się wydaje, dochodzą one do głosu (przykłady: Filipowicz, Pytlakowski, Vogler itd.). Już na pierwszej stronie *Czarnego nieba* Ireny Jadwigi Kozłowskiej pisarka ta zdaje się odwoływać do Prousta. Terenem jej opowiadań (które były częściowo drukowane w *Twórczości* z roku 1946) jest „najstarsze polskie uzdrowisko", Iwonicz, zwany kiedyś „Iwańcami". Nadworny lekarz Stefana Batorego wspominał w zachowanym liście o pięknie i uzdrawiających źródłach tej miejscowości. Iwonicz występuje w książce Ireny Kozłowskiej nie tylko jako teren akcji, ale i jako element konstrukcyjny, a w pewnym sensie — nawet jako „podmiot" narracji. Chodzi tu nie tyle o uzdrowisko klimatyczne, co o miejscowość związaną ze wspomnieniami dzieciństwa. Z głębi tych wspomnień wydobywają się fakty, zjawiska i wzruszenia, które zajmują w *Czarnym niebie* — cały „front" sceny. Otóż, wedle samej autorki, czynnikiem, który na jaw wydobywa ów zwał wspomnień na wpół utajonych, jest „ostry zapach wydobywanego oleju", wypełniający całą okolicę. Oto właśnie owo — świadome czy nieświadome — „odwołanie się" do Prousta: „W moich najpierwszych mglistych wspomnieniach ma swoje poczesne miejsce ten swoisty zapach, unoszący się w powietrzu, dający się odnajdywać wszędzie: w małym górskim stru-

myku i w stawie, i we wszystkich źródłach, w które wieś obfitowała". W sercu jednej z bohaterek tych opowiadań, Teresy, „przez długie lata pamięć tego zapachu przetrwała świeża i niezatarta i powracała nieraz jak uporczywy i natrętny motyw" — być może w związku z doznanymi w dzieciństwie bolesnymi przeżyciami. Gdyż — jak to określa Kornel Filipowicz — „ż y c i e j e s t m i e s z a n i n ą r z e c z y i u c z u ć.

Taki jest punkt wyjścia. A rezultaty? Rzecz ciekawa, że w dwóch co najmniej wypadkach proces skojarzeń stworzył sylwety ludzkie świadczące o sile obserwacji i sugestywnym darze konstruowania. Pierwszy z nich to „Stary szachden" z opowiadania *W głębi nocy* (drukowanego poprzednio w *Twórczości*), sylweta człowieka zbuntowanego a zmarnowanego, niezdolnego do podporządkowania się prawom życia społecznego, a drapieżnie walczącego o swe istnienie biologiczne. Jak doświadczony „inspicjent" wprowadza go autorka „na scenę": „Z początku ze wszystkich żebrzących Teresa najbardziej nie lubiła starego szachdena. Skoro tylko stawał w drzwiach, w swoim długim, czarnym, błyszczącym od brudu chałacie, i uderzał ją od progu swymi niedobrymi, twardymi oczyma w czerwonych obwódkach chorych powiek — nie mogła się oprzeć brzydkiej myśli, której się wstydziła, że go nie znosi... Wtaczał się śmiało, bez pukania, nie robił pokornych min, nie oblepiał twarzy w natrętny, obleśny, jęcząco-błagalny wyraz zawodowego żebraka, co obnażonymi ranami zwykł wzbudzać tanie uczucie litości. Stawał u progu i wbijał w nią rozkazująco swe nieustępliwe spojrzenie, ochrypłym, niemiłym głosem domagając się jedzenia. Otrzymawszy swoją porcję, jadł ją na stojąco, prędko i łapczywie, cmokając często i z lubością... Z reguły nie dziękował".

Zazwyczaj upokarzanie się i brak godności budzą największą niechęć; tu dzieje się odwrotnie. A jednak autorka umie dla tego antypatycznego a nieszczęsnego człowieka wzbudzić odruch zrozumienia i współczucia: „Odkąd myślą sięgnął, ludzie byli tego o nim zdania. Jeszcze z czasów dzieciństwa zapamiętał sobie, że nikt go nie lubi... Pasjonat, krewki i gniewliwy o byle co, wiecznie niezadowolony ze wszystkich wokoło (z wyjątkiem siebie), miał ręce jak z masła: wszystko mu się w nich rozłaziło..." W szkole „uderzył w twarz nauczyciela za jakieś niepochlebne o sobie mniemanie". W sklepie okradł swego pryncypała. Gdy hitlerowcy zaczęli w czasie wojny wykańczać getto miejscowe, „stary szachden", już 70-letni, brudny, zawszony i głodny, broni jeszcze rozpaczliwie swego życia. „Nie cackali się z nim długo, nawet nie patrzyli na te jego sine, grube jak słupy nogi... Opierał się, odsłaniał je, myślał, że to ich wzruszy... Dopiero, gdy go pchnął jeden kolbą w plecy, uspokoił się i poszedł posłusznie za innymi."

Drugi interesujący portret należy w tej książce do innego — chłopskiego — świata: to Weronika z opowiadania *Ulica Weroniki Biernasiewicz*, ciężko pracująca posługaczka, która nie chce do końca zrezygnować z życia i jego radości, alkoholiczka i awanturnica, gorąca wielbicielka życia towarzyskiego, piosenek, zabaw, rozmów, opowiadań. „Lubię przysłuchiwać się jej monologom. Jest w tej tępej i chytrej zarazem kobiecie jakieś pogańskie umiłowanie życia, jest drapieżny, wspaniały głód radości i uciech doczesnych, klasyczny epikureizm, który zdumiewa i zachwyca jednocześnie." Otóż Weronika całym impetem gorącego serca przywiązuje się do swego wychowanka, Zygmunta Dębca, syna jej byłych chlebodawców. Za niego i za sprawę, której Zygmuś służył, oddaje Weronika po bohatersku życie podczas wojny. Tym niespodziewanym akordem kończy się jej malownicza biografia: „...złapali ją. Gestapo. Badają, obszukują, znaleźli zaszytą w kaftaniku karteczkę z szyfrem. Teraz ją na spytki... Kobieta milczy, zacięła się.... dwa dni tak ją męczyli, stopy przypiekali, «*manicure*» robili... Twardy żywot miała ta Weronka. Serce biło podobno i biło, nie chciało ustać. Ale że miała charakter, to miała... Pary z ust nie puściła, nie wydała nikogo".

Zmysł obserwacyjny, który daje tak interesujące rezultaty w tych dwóch wypadkach, chroni kiedy indziej autorkę *Czarnego nieba* od pewnych czyhających tu niebezpieczeństw. Na przykład: od ryzyka sentymentalizmu w opisie losu Tereski, uzdolnionej muzyczki, dziewczynki, a potem ko-

biety pełnej uroku, do szaleństwa kochanej przez pół-Włoszkę a pół-Rosjankę, zawiedzioną przez życie i otoczenie, panią Marysię Ruszczycową. Zmysł ten chroni także autorkę od pewnej dozy pretensjonalności, gdy chodzi o ową panią Marysię i jej chwile przedśmiertne czy o jej dziwacznego męża, wielbiciela Paryża, Apollinaire'a i Picassa... Właściwym tematem tej książki jest życie wsi „Iwkowej", będącej przedmurzem czy „przedłużeniem" uzdrowiska — a także zetknięcie się z sobą dwóch światów, iwonicko-chłopskiego oraz kilku rodzin osiadłych tu Żydów. Owo zetknięcie przynosi czasem dramaty przeżyć dziecięcych, opowiedziane z ujmującą szczerością i prostotą (np. sprawa obecności Tereski na nabożeństwie — szkoda tylko, że trochę afektowany jest finał). I kiedy zamykamy tę książkę, widzimy jasno obrazy wyniesione na fali wspomnień autorki — wspomnieć dziecięcych połączonych z działaniem wyobraźni poprzez procesy skojarzeń.

Wojciech Natanson

OPOWIADANIA MARIANA TURWIDA

Marian Turwid: *Żelazny Krzyż*. Opowiadania. Obwolutę projektował Antoni Rzyski. 1958. Wydawnictwo Poznańskie; str. 245.

Bohaterami tych opowiadań są Pomorzanie i Wielkopolanie. Terenem akcji — małe miasteczka między Bydgoszczą i Poznaniem. Chodzi tu o wydarzenia, które w życiu tego regionu miały poważne znaczenie w latach 1914—1945. Ale ów charakterystyczny „koloryt lokalny" odgrywa w opowiadaniach Mariana Turwida rolę podobną do tej, jaką malarze „martwej natury" nadają temu, co się nazywa „tłem" obrazu: róże i jabłka uwydatniają się po malarsku w określonej i wyraźnie „scharakteryzowanej" przestrzeni, w tak lub inaczej nasyconym „powietrzu".

Przykład charakterystyczny: postacie występujące w *Żelaznym Krzyżu* mówią gwarą regionalną. Gwara ta jest dość zróżnicowana zależnie od wieku, wykształcenia i momentu dziejowego. Turwid nie używa jej jednak jako „autonomicznego" środka literackiego, źródła samodzielnych efektów, czy dla nadania utworowi charakteru „egzotycznego", interesującego właśnie przez swą odrębność (jak to czynił np. autor *Marcyny*, Kądziela). Odnoszę wrażenie, iż owo stosunkowo dyskretne posługiwanie się gwarą ma znów na celu zaznaczenie owego „tła socjologicznego", na które jak na płótno obrazu — rzucone tu zostały główne zagadnienia i zasadnicze tematy. Autor jest plastykiem, pedagogiem i krytykiem artystycznym. Ale malarskie widzenie świata nie narzuca się bynajmniej ani jego stylowi, ani kompozycji. Ogranicza się ono tylko do uwydatnienia „tła" artystycznego, o którym mówiłem przed chwilą.

Myślę, że nie tylko z powodu efektowności tytułu opowiadanie pt. *Żelazny Krzyż* użyczyło swej nazwy całemu tomowi Mariana Turwida. Opowiadanie to porusza interesującą sprawę psychologiczną, a zarazem historyczną i socjologiczną. Punkt wyjścia przypomina Sienkiewiczowskiego *Bartka zwycięzcę*. Chłop wielkopolski przypadkowym zbiegiem okoliczności ratuje życie w czasie pierwszej wojny światowej, na francuskim froncie, „General-Oberstowi" armii niemieckiej. Generał ten nie ma zbyt czułego serca; mało się tym przejął na przykład, że w zamieszaniu zastrzelił krytycznej nocy Bogu ducha winnego rodaka, którego wziął za Senegalczyka. Ale generał jest człowiekiem solidnym. Dlatego pozostawia swemu wybawcy bilet wizytowy i pewną sumę pieniędzy oraz kilka słów pisemnego podziękowania. A po pewnym czasie nadaje mu Żelazny Krzyż pierwszej klasy!

Lecz nie o akt brawury żołnierskiej polskiego chłopa w obcym mundurze chodzi autorowi *Żelaznego Krzyża*. Akcja właściwa rozgrywa się z po-

czątkiem wojny następnej, zimą 1940 roku. Hitlerowcy rozpoczęli już bezlitosną działalność wysiedlania wielkopolskich chłopów do „Guberni Generalnej". Spodziewają się takiego wysiedlenia także i mieszkańcy wsi, w której ma swą chałupę i grunt bohater opowiadania. Wszyscy jednak są przekonani, iż kogo jak kogo, ale kawalera Żelaznego Krzyża, który ocalił niemieckiego generała (i ma na to dowody), akcja ta ominie. On sam, choć dobry Polak, jest zdecydowany z dokumentów tych korzystać. Wieś nie żywi cienia wątpliwości, że dokumenty te wywrą skutek magiczny — tak iż nawet sąsiedzi znoszą szczęśliwcowi najcenniejsze rzeczy na przechowanie. Nawet młody żołnierz, który bierze udział w akcji ekspatriacyjnej, ulega silnemu wrażeniu na widok dyplomu orderowego i listu generalskiego, znajdujących się w rękach polskiego chłopa. Co więcej — wrażenie to podziela niemiecki policjant. Zawahał się chwilę — nawet i dowodzący akcją SS-man. Ale wahanie trwa krótko. SS-man przypomniał sobie bowiem, że rozkaz dotyczący wysiedlenia nie przewidywał żadnych wyjątków.

Sytuacja jest tu ukazana subtelnie. Wiadomo, że przywódcy hitlerowscy na ogół nie podzielali germanizacyjnych ideałów Bismarcka czy hakatystów. Pamiętam artykuł Himmlera w *Das Schwarze Korps* z r. 1942, ostro krytykujący przymusowe asymilowanie Polaków, które — zdaniem autora — prowadziło do osłabiania biologicznej i psychicznej prężności narodu niemieckiego. Ale te nowe teorie, to radykalizowanie nacjonalizmu nie przeniknęło zbyt konsekwentnie „w dół", do s z e r e g ó w nazistowskich. Jest rzeczą charakterystyczną, iż nawet SS-man z tej noweli ulega na chwilę wrażeniu Żelaznego Krzyża — i wydaje decyzję dopiero uprzytomniwszy sobie, że rozkaz wysiedlenia nie przewidywał żadnych wyjątków. Ślepe posłuszeństwo dla rozkazu rozstrzyga tu (jak rozstrzygało w wielu innych wypadkach) i usuwając wątpliwości rozwiewa choćby cienie wewnętrznego konfliktu. Nie tylko doktryna godząca w siły samozachowawcze ludzkości, ale i kult bierności (przy pozorach i teorii odwrotnej) stanowił w hitleryzmie społeczne niebezpieczeństwo. Można być biernym nawet wtedy, kiedy się działa. Biernymi jesteśmy zawsze, gdy działamy na cudzy, a nie na własny rachunek. Czyż nie mieści się tu wielkie zagadnienie moralne naszego czasu?

W opowiadaniu Turwida stary chłop wielkopolski spostrzegłszy, że zdobyty na polu walki Żelazny Krzyż nie ocalił go w chwili decydującej — uświadamia sobie wiele rzeczy; pojmuje, że doktryna „czystego" gwałtu, jaką jest hitleryzm, obala poczucie praworządności. „»Ano kiedy tak — mówi — kiedy mi już wszystko zabirocie na rozkaz tego waszego firera, no to weźcie jeszcze i to.« I jednym szarpnięciem zerwawszy z piersi Żelazny Krzyż, rzucił go esesmanowi w twarz. »Weźcie go sobie« — krzyknął." Gwałt w takiej formie godzi nawet w nienawistny respekt, jaki budziła szanująca samą siebie — siła. Zarazem dotyka to opowiadanie jednego jeszcze interesującego problemu psychologicznego: powiązania, jakie w umysłowości ludzkiej łączy sprawy konkretne i — abstrakcyjne.

Kornel Filipowicz mówi w swej nowej, bardzo pięknej książce *Jutro znów wojna* o jednej ze swych bohaterek: „Wanda była mieszaniną lekkomyślności i rzeczowości tak zadziwiającą, jakby w niej istnieli dwaj ludzie: jeden powodował się rozumem, a drugi, gdy tylko ten pierwszy kończył urzędowanie — gotów był natychmiast na szaleństwa bez żadnych zastrzeżeń". Podobne „powiązanie" cech kontrastowych — rzeczowości i lekkomyślności, praktyczności i wyobraźni — wykazują niemal wszyscy bohaterowie opowiadań Mariana Turwida. I ta właśnie „mieszanina" stanowi źródło ich uroku. Np. nowela *Powrót Marty* dotyka najpierw sprawy „pogranicza" dwóch kultur i dwóch obyczajów narodowych: polskiego i niemieckiego (temat często traktowany w utworach na przykład śląskich pisarzy). 30-letnia dziewczyna, która jako dziecko wyruszyła z rodzicami z miasteczka wielkopolskiego do Westfalii, pracuje wiele lat w berlińskiej restauracji. Przypadkowym zbiegiem wydarzeń zostaje z powrotem przeniesiona pod koniec ostatniej wojny do miasteczka, w którym się urodziła, gdzie na cmentarzu, już gruntownie zgermanizowanym przez hitlerowców, leży jej matka, a w pobliżu mieszka jeszcze jej ciotka. Gdy na-

stępuje paniczna ewakuacja Niemców po rozpoczęciu ofensywy radzieckiej, w styczniu 1945 roku, Marta nie chce wyjeżdżać i zostaje przez właściciela hotelu, Niemca, mianowana jego zastępczynią. Właściwym przedmiotem opowiadania jest przemyślana akcja Marty, która chce uratować najpiękniejsze budynki miasteczka, podminowane przez oddziały niemieckie i przeznaczone na wysadzenie w powietrze. Akcja ta ostatecznie się udaje, ale Marta przypłaca ją bolesną ofiarą — i tragiczną śmiercią.

Autor opowiadania umiał w subtelny sposób rozwiązać swój temat. Niemal do samego końca pozostała polska służba w hotelu nie zdaje sobie sprawy z celów, do których zmierza Marta. Z konieczności, by zmylić żołnierzy niemieckich, dziewczyna ta, uchodząca za Niemkę, musi się kryć ze swymi szaleńczymi (a jednak bardzo praktycznie przeprowadzonymi) zamiarami. Dopiero po jej śmierci stary kelner Wesołowski z ułamków wydarzeń, z napomknień i strzępków rozmowy, w pamięci obciążonej pijackim oszołomieniem odtwarza sobie rzeczywisty przebieg zdarzeń i ich prawdziwy sens, diametralnie sprzeczny z hańbiącymi dla Marty pozorami. W bardzo dobrze prowadzonej narracji nie kusi się Turwid o tajemniczość, która by mogła znęcić mniej subtelnego autora. Czytelnik jest doskonale poinformowany o tajemnicy, tak trudnej do przeniknięcia dla występujących w opowiadaniu komparsów. I jest tutaj godna zapamiętania krótka scena płaczu Marty, w jej pokoju, tuż po próbie zgwałcenia jej przez niemieckiego żołnierza „ze szczupłą lisią twarzą", a przed oddaniem się pięknemu i młodemu oficerowi. Ten płacz — ileż w sobie kryje: żal, że miłość musi tu być zmącona „wallenrodyczną" potrzebą wciągnięcia partnera w pułapkę; zatrucie najlepszych uczuć kobiecych przez ostrą i bezlitosną taktykę walki, a może i gorycz działania, które nie zostanie przez nikogo dostatecznie ocenione i zrozumiane. A oto króciutki, a jakże wymowny opis pierwszego spotkania Marty i młodziutkiego niemieckiego oficera, którego ona za chwilę będzie wciągała w miłosną pułapkę. „Na moment oczy jego trafiły na źrenice Marty. Zdziwili się oboje. Ona — ich niezmiernej młodzieńczości, on — nieznanemu mu uczuciu, które go nagle przeniknęło."

Wojciech Natanson

POLSKIE SUFRAŻYSTKI

Romana Pachucka: *Pamiętniki z lat 1886—1914.* Wstępem i objaśnieniami opatrzył Jan Hulewicz. Wrocław 1958. Zakład Narodowy im. Ossolińskich; str. 299.

Romanę Pachucką poznałam przypadkowo, gdy byłyśmy obydwie młodymi dziewczętami. Należałyśmy do tego samego pokolenia. Tylko ona skończyła pensję Jastrzębowskiej, a ja Sikorskiej. Obydwie postanowiłyśmy poświęcić się zawodowi nauczycielskiemu, ale nasze usposobienia i ambicje życiowe były krańcowo różne. Ona urodzona działaczka, predestynowana do przewodzenia w gromadzie, ja — wówczas młodziutka poetka, zamknięta w sobie, o usposobieniu raczej samotniczym i kontemplacyjnym. Może dlatego drogi nasze nie skrzyżowały się później nigdy.

Nie przypuszczałam, że poznana wówczas przeze mnie młoda dziewczyna, rumiana jak malinowe jabłko, tryskająca zdrowiem, energią i pewnością siebie, przechodziła jako dwunastoletnie dziecko ciężką i niezwykle bolesną chorobę: ropne zapalenie szpiku w nodze, i że zawdzięcza swój powrót do zdrowia jedynie staraniom matki i własnej potężnej woli życia. Fragment, w którym opowiada o swoich męczeńskich przeżyciach z tego okresu, należy do najbardziej przejmujących kart książki.

Tak się dziwnie złożyło, że zanim ją wzięłam do ręki, musiałam przewerto-

wać olbrzymi dwutomowy pamiętnik Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej, wdowy po słynnym Emirze, Wacławie Rzewuskim. Otóż dama ta, gorąca zwolenniczka Świętego Przymierza i wierna wyznawczyni dobroczynnego panowania carów, którego nie umieli ocenić niewdzięczni Polacy, oprócz arcyciekawych, po prostu pasjonujących pamiętników, opracowała dokładną genealogię dwóch rodów: Rzewuskich i Lubomirskich, wykazując ich koligacje z trzydziestu sześciu najwybitniejszymi rodzinami w kraju i za granicą, między nimi prawie ze wszystkimi domami panującymi w Europie, a spośród sławnych ludzi pióra — z Chateaubriandem i Balzakiem.

Przypuszczałam, że ten, niekiedy śmieszny, ale historycznie nieraz bardzo cenny instynkt koligacyjny w społeczeństwie naszym całkowicie zaginął. Tymczasem odnalazłam go w pełnym rozkwicie u demokratycznej i postępowej działaczki, jaką była niewątpliwie Romana Pachucka. Inna sprawa, że jej pasja koligacyjna pozbawiona jest cech staroszlacheckiego snobizmu i staje się źródłem cennych przyczynków do genealogii naszej współczesnej inteligencji i jej pauperyzacji, spowodowanej w dużej mierze nie tyle jej łatwowiernością i bezradnością, co sprytem i podstępem żerujących na niej żywiołów obcych, napływowych.

Znamienne pod tym względem są źródła fortuny rodu von Thiele-Winkler, o których Pachucka opowiada z właściwą sobie protokolarną ścisłością. „Babka Konstancja Szwarcenberg-Czerny miała w swym posiadaniu Czeladź, której gleby, jako lichej, nie ceniła. Oddała Czeladź swej ciotce, wówczas tak źle materialnie stojącej, że wyszła za mąż za Winklera, Niemca, wdowca z córką, nie-szlachcica. Był to jednak człowiek bardzo przedsiębiorczy. W Czeladzi odkrył złoża węgla, kupił od ordynata Mieroszewskiego liche ziemie Mysłowic i zorganizował kopalnie węgla. W 1840 r. uzyskał szlachectwo, a w następnym żona, Maria, uczyniła go współwłaścicielem dóbr.

Po śmierci Winklera wdowa chciała wydać pasierbicę za Polaka, ta odmawiała każdemu, pochlebiając macosze, że nie chce się z nią rozłączyć. Winklerowa, ujęta fałszywą miłością pasierbicy, zapisała jej kopalnie i cały majątek, polskim zaś spadkobiercom stosownie do wymagań prawnych — po 1000 talarów na głowę. Spadkobierczyni zaś, jak się okazało, już za życia Winklerowej zaręczyła się z Hubertem von Thiele, a po jej śmierci wyszła za niego. Ten zaś w 1854 r. łączy dwa nazwiska i powstaje nowy ród von Thiele-Winkler. O właścicielce Polce nie ma już mowy, nawet jej portret wyrzucono na strych." Oto charakterystyczna próbka sposobów, jakimi przed stu laty posługiwał się ekonomiczny *„Drang nach Osten"*, wyzuwając Polaków z ich stanu posiadania.

Bardzo dokładnie i szczegółowo opisuje Pachucka swój kolejny pobyt na trzech pensjach żeńskich. Sądząc po jej uznaniu dla przełożonej Jastrzębowskiej, ocena pozostałych jest zupełnie słuszna. Panią Jastrzębowską poznałam bliżej, gdyż przez rok zastępowałam na jej pensji chorego profesora Witowskiego prowadząc wykłady literatury polskiej w klasach piątej i szóstej. Sam fakt powierzenia młodziutkiej, niedoświadczonej, ale pełnej zapału polonistce tak odpowiedzialnego stanowiska świadczył o zaufaniu, jakim darzyła wstępującą w życie ambitną młodzież. Zawdzięczam jej najpiękniejszy rok mojej pracy pedagogicznej, uczęszczałam bowiem wówczas jednocześnie na zorganizowane przez nią tajne wykłady Artura Górskiego o Mickiewiczu i Słowackim. Te wykłady, a raczej improwizacje, były jedynym w swoim rodzaju powtórnym przeżywaniem procesu twórczego wielkich romantyków. Nie odpowiadało ono widać trzeźwemu, pozytywnemu umysłowi Pachuckiej, skoro zbyła je takim lekceważącym określeniem: „Artur Górski miał wykłady o Mickiewiczu na wzór swego *Monsalwatu*. Czarował nimi młode dziewczęta i jedną z nich tak oczarował, że stała się jego żoną". Trochę za wiele, jak na pospolitego „czarusia", a za mało, jak na wielkiego animatora. Za to sylwetki szkicowe profesorów uniwersytetu lwowskiego, na który później uczęszczała, a zwłaszcza działaczek feministycznych, jak Pauliny Reinschmit-Kuczalskiej, Marii Dulębianki, Józefy Bojanawskiej, dr Tomaszewicz-Dobrskiej, dr Budzińskiej-Tylickiej, i innych — na ogół trafne, choć widziane przez zbyt różowe okulary. Autorka za mało uwydatnia nieco grotesko-

wą maskulinizację ich powierzchowności, która niepotrzebnie odstręczała od ruchu feministycznego młode dziewczęta, nie mające zamiaru wyrzec się ani swej urody, ani błahych, ale jakże uroczych „przywilejów" towarzyskich istniejącego stanu rzeczy. Patrzałyśmy na te nasze dzielne sufrażystki jak na zastęp groźnych amazonek, potępiających miłość i małżeństwo w ówczesnej postaci, jako więzy niegodne kobiety wyzwolonej. A jednak Stefania Sempołowska obnosiła między nimi swoją posągową piękność, a właścicielka Gołotczyzny i twórczyni szkoły „Bratne", Anna Bąkowska, gorzkim zawodem przypłaciła swoją ofiarną miłość do Aleksandra Świętochowskiego...

Skrótowe, niemal paszportowe rysopisy Pachuckiej są jednak na tyle wyraziste, że można po nich rozpoznać osoby, które choć raz w życiu widziało się przed laty. Tak, na przykład, stanęła przede mną, jak żywa, pani Z, której olbrzymie, czarne i pałające oczy zyskały dla niej w kołach łagodnie feministycznych przydomek „wulkanu z dwoma kraterami". Ale osoba, która pierwsza to miano puściła w kurs, miała poczucie humoru, którego brak odczuwa się niejednokrotnie na kartach pamiętnika Pachuckiej.

Wróćmy jednak z nią razem do Lwowa.

Na seminarium polonistycznym profesora Kallenbacha spotykała się z takimi przyszłymi luminarzami literatury, jak Juliusz Kleiner, Stanisław Wasylewski, Stanisław Kot, Marian Szyjkowski, Tadeusz Dąbrowski. Już samo przysłuchiwanie się ich dyskusjom dawało wiele młodej studentce.

Tutaj we Lwowie ujawniło się po raz pierwszy jej oblicze przyszłej bojowniczki o prawa kobiet dzięki walce, jaką wszczęła o dopuszczanie dziewcząt z Królestwa z patentami nauczycielskimi zamiast matur w charakterze rzeczywistych słuchaczek na uniwersytety galicyjskie.

Praca społeczna i organizacyjna autorki, przeważnie w Związku Równouprawnienia Kobiet w Warszawie, zajmuje większą część książki. Są to szczegółowe, niemal protokolarne zapiski zapalonej entuzjastki sprawy kobiecej. W jej zachwyconych oczach najdrobniejsze sprawy porządkowe godne są uwiecznienia obok naprawdę doniosłych wydarzeń. Ale przecież ten nieco naiwny bezkrytycyzm to nieodłączny atrybut wszelkiego fanatyzmu idei...

Jednocześnie Pachucka nie zaniedbuje pracy zawodowej, nauczycielskiej, raz, że to jest jej prawdziwe powołanie, po wtóre, że trzeba przecież zarobić na „uniwerek"...

Jakże wzruszające są początki jej „kariery" pedagogicznej, kiedy to grono świeżo upieczonych absolwentek po strajku szkolnym postanawia otworzyć szkółkę elementarną z budżetem 22 rubli 50 kopiejek. Szkółka jednak powstaje i istnieje pod nazwiskiem Romany Pachuckiej do 1910 roku, a później pod innym aż do 1918. Mickiewiczowskie hasło „Mierz siły na zamiary" i tym razem okazało się realne. Jednak ten „czarujący" Artur Górski ze swoim *Monsalwatem* coś niecoś miałby do powiedzenia i o tym wyczynie...

Próby podjęcia pracy zarobkowej na pensjach okazały się mniej pomyślne wobec niepohamowanej chciwości niektórych przełożonych, wyzyskujących do ostatecznych granic młode siły nauczycielskie. Ale skoro chodzi o Pachucką, ta nie dała się eksploatować. Wolała tak zwaną kondycję w domach ziemiańskich.

Rok pracy na pensji pani Hewelke i wychowawstwo w klasie absolwentek rozszerzyło znakomicie jej horyzonty pedagogiczne i uzbroiło w doświadczenia, niezwykle przydatne w jej pracy na tym polu w okresie dwudziestolecia międzywojennego. O niej już nie dowiadujemy się z *Pamiętników*, które, podobnie jak *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej, urywają się na wybuchu wojny 1914 roku.

Czy dlatego, że wojna o równouprawnienie kobiet była pozornie wygrana? Szkoda, że o dalszym jej rozwoju i o zbieraniu zasłużonych owoców własnej swej pracy i walki nie mówi nam nic autorka *Pamiętników*.

Stefania Podhorska-Okołów

PRZEGLĄD PRASY

Nie lubię prasy literackiej, czytam ją niechętnie, myślę, że ma ona zbyt duże znaczenie dla bieżącego życia literackiego, że praca jej zapełniania, redagowania i czytania pochłania energię, która mogłaby być zużyta przy pisaniu, wydawaniu i czytaniu książek. Dzięki prasie literackiej powstało w Polsce egzotyczne chyba zjawisko pisarza bez książki, albowiem ruch literacki, którego zapisem są tygodniki, tworzy hierarchie literackie, nie zaś rzeczywista twórczość, której jedynym świadectwem mogą być tylko oprawne tomy liryków, nowel, powieści, esejów. Ale, oczywiście, rozumiem, że pozycja, jaką prasa literacka zajmuje w naszej kulturze współczesnej, nie jest dziełem przypadku. Wpływa na to w dużej mierze sytuacja materialna pisarzy, którzy po prostu nie wyżyliby, gdyby nie możliwość drukowania w prasie i gdyby nie możliwość zatrudnienia przy redagowaniu bądź co bądź licznych tygodników i miesięczników. A poza tym rytm naszego życia społecznego, a więc i kulturalnego, jest tak krótki, tak nierówny, tak urywany raz po raz, że tylko czasopisma są zdolne jako tako utrwalić jego prawdziwą treść — książki rodzą się zbyt powoli jak nasze potrzeby.

Tym niemniej nie lubię prasy literackiej i myślę, że powinna być przede wszystkim mniejsza. Nie na ilość periodyków — tych jest za mało, układ ich nie odzwierciedla prawdziwej sytuacji w literaturze. Jednakże te periodyki, które już istnieją, powinny mieć bardziej na względzie czas swych czytelników. Nie wiem, czy jest człowiek, który zdoła przebrnąć przez olbrzymie kolumny *Kierunków* albo *Polityki*. Oczywiście każdy wybiera to, co go naprawdę interesuje, nikogo nie zmusza się do opanowania całości. Mimo to jednak taka ilość zniechęca, jak zbyt pełny talerz. Na święta nasze redakcje zasypały nas dosłownie całymi stertami zadrukowanego papieru. Żeby to wszystko przeczytać, trzeba by tygodnia intensywnej pracy.

Najciekawszy był *Przegląd Kulturalny*, który pod hasłem „Najlepsze pióra, najciekawsze utwory" zgromadził rzeczywiście czołówkę literacką, co jest niewątpliwym sukcesem redakcji. Wśród tekstów krytycznych zwrócił moją uwagę artykuł Marii Dąbrowskiej pt. *Od Kadena do metafory i z powrotem*. W artykule tym znakomita pisarka wygłasza właściwie swój program literacki w zakresie języka. Zwracając uwagę na fakt nierozerwalnego zrośnięcia się wszelkiego wyrażania z metaforą, autorka *Nocy i dni* deklaruje się przeciwko metaforze jako zasadzie stylistycznej, deklaruje się po stronie rzeczowości, opisowości. Uwagi polskiej pisarki zbiegają się nieoczekiwanie z programem współczesnych powieściopisarzy francuskich. Maria Dąbrowska cytuje obszerne fragmenty z artykułu teoretycznego Alain Robbe-Grilleta i konkluduje: „...nieufność wobec przenośni, jak wobec każdego żywiołu, jest rzeczą uprawnioną i pożądaną...". Zwracam uwagę raz jeszcze na ujęcie metafory jako „żywiołu" języka, a więc jako czegoś, co jest dane i naturalne — to zaś, co „dane" i „naturalne", nie może być (tak rozumiem) przedmiotem spekulacji w sztuce, lecz raczej winno

być przedmiotem eliminacji, wyboru, ograniczenia. Bardzo mi się podoba pojęcie sztuki jako opanowywania żywiołu, jako nakładania dyscypliny przyrodzonym właściwościom języka, myślenia, wyobraźni. Sądzę, że ten artykuł Marii Dąbrowskiej jest ważnym przyczynkiem do znajomości jej dzieła.

Innym utworem krytycznym zwracającym uwagę w wielkim, świątecznym *Przeglądzie*, i to utworem, który muszę — pomimo nurtującej mnie zazdrości — określić jako znakomity — jest felieton Ludwika Flaszena pt. *Brandysowskie remanenty*. Znakomity, to znaczy napisany doskonale, inteligentnie, bez jednego zdania nietrafnego, z wieloma zdaniami nadzwyczaj trafnymi, takimi, o których mówi się, że z ust są wyjęte, z ust własnych czytającego. Są to zdania będące powszechną własnością, co do których człowiek żywi podejrzenia, że je gdzieś już raz czytał. Oczywiście są to zdania tak ostre, że nasuwa się wątpliwość co do ich sprawiedliwości, lecz jest to zarzut naiwny, bo któż by się zastanawiał nad sprawiedliwością sądów krytycznych. Nie może być mowy o sprawiedliwości krytyka wobec pisarza, tak jak nie może być mowy o sprawiedliwości pisarza wobec świata. Czy np. można zarzucić Dostojewskiemu, że jest wobec świata niesprawiedliwy, że oczernia go? Ani w sztuce, ani w krytyce nie chodzi o wyroki, nie może być więc mowy o sprawiedliwości. Gdyby pisarz miał prawo skazać świat na nieistnienie lub krytyk pisarza na niepisanie! Ale nikt nie ma takiej mocy, więc nikt nie jest zobowiązany ani do sprawiedliwości, ani nawet do ostrożności, co więcej, w samej zasadzie sztuki (i krytyki), w zasadzie współzawodnictwa, przekrzykiwania się, zwracania uwagi na siebie, tkwi już zachęta do awantury i anarchii. Tyle tylko, że trzeba się wytłumaczyć, o co właściwie chodzi. Można porozbijać szyby, potłuc butelki, można narobić nawet jeszcze gorszych rzeczy w lokalu, ale trzeba umieć potem na komisariacie powiedzieć, o co poszło. Tym bardziej w literaturze, tym bardziej w krytyce. Czytałem niedawno powieść pewnego polskiego pisarza, której bohaterem był wiejski chłopak odznaczający się głupotą, niemoralnością, nieuczciwością i wieloma jeszcze innymi złymi cechami. Autor nie próbował nawet tłumaczyć, że jego bohater jest w istocie lepszy, nie zastanawiał się także, czy w innych warunkach społecznych postępowałby inaczej, nie zamierzał także przeprowadzać apologii zła czy oskarżać społeczeństwa o tolerowanie zła. Pytałem autora, czemu wobec tego zajmuje się tym akurat bohaterem. Nie umiał mi odpowiedzieć. Podejrzewam, że gdybym Flaszena spytał, dlaczego zajmuje się Brandysem, skoro go tak mało interesuje ten pisarz, nie umiałby mi odpowiedzieć. Zabrać głos po to, żeby powiedzieć głośno, że „Kazio jest głupi" — to „akt bezinteresowny", zbrodnia bez motywacji. Bardzo ambitny pisarz właściwie powinien przestać pisać po przeczytaniu takiego artykułu, tak jak Fredro po pamflecie Goszczyńskiego. Chyba że potraktuje go nie na serio. Flaszen musi się liczyć z jednym albo z drugim. Co wybiera? Jeśli wybierze pierwsze, zgrzeszy nadmierną pychą, jeśli drugie — brakiem godności.

Jeszcze o krytyce. W *Życiu Literackim* szkic Włodzimierza Maciąga o Andrzejewskim. Chwalę jego zasadę — zasadę portretu, która mi się bardzo marzy jako najdoskonalsza realizacja myśli, do której wszyscyśmy chyba skrycie przywykli: że krytyka jest literaturą na temat literatury, literaturą, której bohaterami są bohaterowie innych książek, pisarze, pokolenia literackie, prądy literackie. Zabawne, że portret literacki wyrasta z krytyki realistycznej, której ambicją było unaukowienie postępowania krytycznego — unaukowienie właśnie przez psychologię twórczości, badanie osobowości twórczej itd. Dziś chyba wiemy, że dociekania te mogą być tylko dziedziną pozanaukowych, artystycznych właśnie ambicji. Z takichże samych naukowych dążeń wyrosła także realistyczna powieść i ona dziś — wiemy to już — jest fantazją na temat świata, konstrukcją prawdziwą i fikcyjną, jak matematyka.

W szkicu kilka ciekawych spostrzeżeń. „Andrzejewski jest pisarzem rzeczy i ludzi przegranych"... „Bohater urzeczony wartościami", „idealizacja wartości". „Racjonaliście wystarcza poczucie obowiązku, poszukiwacze Boga dążą do stanów mistycznych." „Skłonność... do zamiany obowiązku na nakaz, na konieczność, nawet na los"... „Wygrać życie, to znaczy (dla Andrze-

jewskiego — przyp. *A. K.*) oddać się"... „Andrzejewskiego nie interesuje żadne uzasadnienie życia poza tym, ani naturalistyczne, ani socjalne." „Odnajdywanie idealnego ekwiwalentu dla historii, dla ludzkiego działania." „Człowiek (Andrzejewskiego) jest słabą trzciną, ale może się za coś ofiarować i w ten sposób istnienie swoje przenieść w mit." Klucz ogólny („urzeczenie wartościami") pozwala Maciągowi przeprowadzić trafną i wartościową dla odczytania twórczości Andrzejewskiego polemikę z jego dotychczasowymi krytykami, zwłaszcza tymi, którzy autora *Nocy* atakowali z pozycji realistycznych. Pokazał Maciąg także proces wyzwalania się pisarza spod owej fascynacji i na tle tego procesu inaczej daje się zrozumieć ostatnia powieść Andrzejewskiego, *Ciemności kryją ziemię*, która, jak się okazuje, winna była być czytana trochę innym alfabetem — mam na myśli tu także mój artykuł drukowany kiedyś w *Twórczości*.

Słabszym punktem szkicu Maciąga wydaje mi się natomiast sprawa groteski Andrzejewskiego, której krytyk nie wyjaśnił. Potraktował ją trochę marginesowo, choć był na dobrym tropie twierdząc, że „rezultat wzajemnych stosunków ludzi i wartości" jest taki sam w groteskowych utworach Andrzejewskiego, co i w jego utworach tragicznych. Ale jest to stwierdzenie zbyt ogólnikowe. Zresztą w ogóle wydaje mi się klucz Maciąga — mimo trafności — nazbyt uniwersalny, nazbyt metafizyczny. Maciąg trochę zbyt dosłownie odczytuje Andrzejewskiego — podoba mi się to, jest to krytyka „kreująca", apologetyczna, nie szukająca tanich, demaskatorskich satysfakcji. Ale brak mi trochę w tym szkicu Maciąga owej inteligentnej podejrzliwości, bez której krytyk staje się po prostu mało ciekawy, brak instynktu psychologicznego i wreszcie łuta gniewu — krytyk powinien zawsze trochę gniewać się na pisarza, to dowód, że zdaje sobie sprawę z możliwości literatury.

Otóż krytyk podejrzliwy i gniewny chwyciłby u Andrzejewskiego przede wszystkim ową jego dwuskrzydłowość. Gdyż jest to pisarz ośmieszający w grotesce to, co przedtem i potem uwznioślił w tragedii. Czyżby nie wierzył we własny temat? Jest pisarzem klęski — odpowiada na to Maciąg. Odpowiedziałbym inaczej: jest pisarzem niedojrzałości, którą skrywa lub obnaża. Autentyczniejszy w drugim przypadku: a więc w groteskach, a więc w persyflażu. A także — co koniecznie trzeba zauważyć — w temacie dziecka i młodzieńca. *Złoty lis*, *Mój młodzieńczy ideał*, chłopięce epizody z *Popiołu i diamentu* wydają mi się najlepsze w twórczości pisarza. Nie z przyczyny zamiłowania do ludzi przegranych, lecz z zamiłowania do ludzi niedokończonych.

W *Nowej Kulturze* wspomnienie Żukrowskiego o Gałczyńskim, o którym wspominam z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że bardzo nie lubię ani wspomnień o Gałczyńskim, ani wierszy o Gałczyńskim, ani w ogóle mdłej, rzewliwej legendy, która wokół tego poety powstała. Jest w niej coś pensjonarskiego. Więc nie lubię tej legendy i na ogół wszystkie wspomnienia wydawały mi się nieznośnie powierzchowne. Wspomnienie Żukrowskiego nie odbiega od tamtych w modelu artystycznym, Gałczyński został tu odlany z tego samego pozłacanego kruszcu, ale na większą miarę. Pierwszy bodaj Żukrowski odlukrował poetę, potraktował go z pewną surowością, odkrył twarz nabrzmiałą bólem i alkoholem, twarz błazeńską i natchnioną, pierwszy bodaj Żukrowski swoim niezrównanym talentem narracyjnym opowiedział nie baśń o świętym Mikołaju polskiej poezji, ale ponurą historię permanentnego samobójstwa. Czy to historia prawdziwa — nie wiadomo, u Żukrowskiego nigdy nie wiadomo, ale w każdym razie wstrząsająca. W tej historii objawił mi się na nowo ten wspaniały pisarz, nad którego książkami często wzrusza się ramionami, ale którego zdania pamięta się lata całe.

Jeszcze o pismach. Z coraz większą przyjemnością czytuję *Współczesność*. Wprowadzenie dużych liter bardzo zrobiło dobrze temu pismu, które wprawdzie uporczywie drukuje złe wiersze, ale coraz mniej niemądrych i awanturniczych artykułów. Podobał mi się bardzo portret Leszka Herdegena napisany przez Jerzego Grotowskiego. Przypuszczam, że młody reżyser przecenia krakowskiego aktora, którego zresztą nie widziałem nigdy na scenie, choć skądinąd znam jego nieprzeciętny talent (widziałem go dawno, dawno temu w roli Hamleta, podczas bardzo pijackiego wieczoru, ze Sławomirem Mrożkiem w roli tłumacza, hej!...), przy-

puszczam więc, że Grotowski piszący o Herdegenie, jak przynajmniej o Jaraczu, mocno przesadza, ale to takie miłe, kiedy kolega koledze taką przyjemność robi.

W tejże *Współczesności* bardzo zabawny felieton Grochowiaka o Mazepie, a właściwie o Janie Kazimierzu jako prawdziwym bohaterze dramatu.

A propos przyjemności dla kolegów: znacznie mi mniej odpowiada sposób, w jaki starszy kolega Lichański robi przyjemność swym młodszym kolegom, Eberhardtowi i Pędzińskiemu, recenzując ich książki. Bardzo to pięknie tak szczegółowo rozważać postawy światopoglądowe, ewolucje duchowe dwóch znakomitych krytyków, ale przedtem trzeba chyba powiedzieć, jaką wartość reprezentują ich sądy. Bo chyba sam fakt wydania książek nie wystarcza jeszcze do uznania Konrada Eberhardta i Zbigniewa Pędzińskiego za „pewnego rodzaju arystokratów wyróżniających się spośród grona młodej krytyki".

Andrzej Kijowski

ZJAZD NAUKOWY POLONISTÓW

W dniach 10— 13 grudnia 1958 r. odbywał się w Warszawie Naukowy Zjazd Polonistów. Rozpoczęła go rekapitulacja, podsumowanie — w referacie prof. Wyki — minionego ośmiolecia polonistycznego, od momentu ostatniego zjazdu z roku 1950, którego atmosferę referent oddał świetnie mówiąc, że zdania z księgi poświęconej ówczesnemu zjazdowi „odczytane... dzisiaj, z perspektywy lat ośmiu, wyglądają jak pośpiesznie zredagowany komunikat z placu boju, powiadamiający, iż przeciwnik rozbity został w pierwszym starciu, w pierwszej szarży czołowej, a potem, jakby Norwid powiedział: »jeszcze tylko kilka ciężkich chmur, jeszcze tylko kilka stromych gór, a potem już słońce i harmonia«".

I z tejże samej dzisiejszej perspektywy widać, na ile ówczesny optymizm był naiwny, jak niejedna ciężka chmura długo jeszcze słońce przesłaniała. Właśnie analizie wszystkich owych świateł i cieni minionego ośmiolecia naszej polonistyki referat K. Wyki był poświęcony. Był próbą wymierzenia sprawiedliwości minionemu okresowi. Oczywiście konieczna jest tu cezura roku 1956 zaznaczona w referacie. Od tego bowiem momentu, od momentu uwolnienia nauki od nacisku dogmatów, administracyjnie i płasko egzekwowanej metodologii marksistowskiej, można mówić o pierwszych sukcesach interpretacyjnych, pierwszych pełnowartościowych ujęciach historyczno- i krytyczno-literackich. Oczywiście, ten okres ostatnich dwu czy trzech lat jest zbyt krótkim okresem, aby oczom naszym mogły ukazać się półki zapełnione nowymi odkrywczymi pracami historyczno-literackimi. To okres, którego się jeszcze nie podsumowuje, ale w którym można dostrzec dobre symptomy na przyszłość.

Natomiast śmiało można powiedzieć już o całym tym czasie ośmioletnim, bez cezury wewnętrznej, że przyniósł on bogaty dorobek edytorski, bibliograficzny, źródłowo-materiałowy. I tutaj tak często krytykowany IBL odegrał bardzo pozytywną rolę. Skoro już mowa o IBL-u, należy nadmienić, że referent zajął się tą instytucją od strony organizacyjnej, w związku z nową sytuacją naszej polonistyki. Wyka mówił o konieczności ograniczenia kompetencji IBL-u, odebrania mu wyłącznego monopolu na pracę naukowo-badawczą i jego równorzędnej, wymiennej współpracy z innymi ośrodkami samodzielnej pracy naukowej (przy katedrach uniwersyteckich). Jednocześnie IBL, on w pierwszym rzędzie, powinien podejmować większe prace zespołowo-badawcze (edytorskie, bibliograficzne), w której to praktyce posiada już widoczne sukcesy. Lecz tu wyłania się problem, stanowiący poważną bolączkę naszej dzisiejszej polonistyki naukowej. Pomiędzy sprawnie gromadzonym materiałem a jego naukowym opracowaniem istnieje poważna luka. Problem jest o tyle złożony, że z chwilą przystąpienia do wypełnienia owej luki

trzeba rozwiązać zagadnienie stosunku kolektywu i jednostki (indywidualności) w badaniach historyczno-literackich. Ale zagadnienie to okaże się pozorne, jeśli przyjmie się jedynie słuszny pogląd samego referenta o dominującej roli indywidualności naukowej, badacza-specjalisty, w trakcie naukowego przewodu historyczno-literackiego. On dopiero układa plan dla kolektywu, koryguje jego wykonanie, narzuca styl pracy.

W tym punkcie referatu Wyka zasygnalizował problematykę, która stała się tematem obrad ostatniego dnia zjazdu: sprawę kształcenia, wychowywania owych samodzielnych indywidualności badawczych, a więc i organizacji studiów wyższych. Niestety motyw ten, bardzo istotny, powrócił w ostatnim dniu obrad zbyt blado, konformistycznie.

W porównaniu z obszerną partią krytyczną i analityczną w referacie — wnioski i postulaty merytoryczne sformułowane były bardzo ogólnie: a więc zwiększenie fachowości w praktyce badawczej, przyrost samodzielnych prac interpretacyjnych i kształcenie samodzielnych, fachowo przygotowanych pracowników naukowych, skonfrontowanie nauki o literaturze i jej historii z całą nowoczesną problematyką humanistyczną (motyw najczęściej powtarzający się w dyskusji i paru kluczowych referatach). Wreszcie postulat zdyscyplinowania warsztatu naukowego polonisty, przy czym w podtekście tkwiło tutaj wezwanie do naukowej odpowiedzialności metodologicznej, bez względu na stanowisko metodologiczne, jakie się reprezentuje.

I narzucał się jeszcze jeden, najważniejszy chyba, szczegółowy wniosek merytoryczny, którego niestety Wyka nie sformułował, a który tkwił jeszcze bardziej w podtekście jego referatu, a właściwie dołączonym doń wykazie *Prac historyczno-literackich opublikowanych w latach 1950—58*. Wśród 136 wymienionych tytułów...9 odnosi się do okresu Młodej Polski. Epoka ta, do której dystans historyczny zyskaliśmy chyba dopiero dzisiaj (dwudziestolecie upraszczało i mitologizowało na sposób publicystyczny Młodą Polskę choćby dlatego, że wiele jej spraw jeszcze w nim się rozgrywało, wiele jej wątków, często wstydliwie, kontynuowano), kryje w sobie ogromne możliwości interpretacyjne i to o znacznie szerszej niż tylko historyczno-literacka perspektywie. Przecież Młoda Polska jest genezą współczesności artystycznej, „tam nasz początek, na próżno się bronić", jak mówi poeta. Niebezpieczeństwo zagubienia dystansu w związku z tym, odejścia od obiektywizmu koniecznego w badaniach naukowych, nie istnieje. Bo nie istnieje, a w każdym razie istnieć nie powinien, jak słusznie w trakcie dyskusji zauważył Wyka, rozziew między historią literatury a krytyką literacką. Nie można wyobrazić sobie odkrywczego, rasowego, pełnego historyka literatury, bez instynktu, intuicji i sprawności intelektualnej krytyka. W tym spleceniu się wątków krytyczno- i historyczno-literackiego na gruncie polskiej moderny tkwi owo poszerzenie perspektywy interpretacyjnej. I to jest konieczny wniosek merytoryczny, który trzeba za referentów i dyskutantów ostatniego zjazdu dopowiedzieć: najwyższy czas, aby historia literatury wkroczyła na teren Młodej Polski, bez uprzedzeń, apriorycznie konstruowanych pojęć, jak ów „dekadentyzm" będący nie naukowym nazwaniem epoki, a złośliwą przezwą. Być może na postawienie tej szczegółowej problematyki historyczno-literackiej podczas omawianego zjazdu nie starczyło już miejsca. Miał on w pierwszym rzędzie charakter dyskusji metodologicznej. Ale ponieważ następny zjazd polonistyczny poświęcony będzie Słowackiemu w związku z 150 rocznicą jego urodzin, pierwsze kroki na drodze sprowadzenia naszej historii literatury na grunt młodopolski przyjdzie uczynić najmłodszym polonistom, gdyż tej epoce ma być poświęcony ich grudniowy (1959 r.) zjazd naukowy.

*

Zmieniona od trzech lat sytuacja polskiej humanistyki, a więc i historii literatury, wymaga samookreślenia się w tej nowej sytuacji. Ogólna, zjazdowa dyskusja naukowa była świetną do tego okazją. Samookreślenie oznacza tu szukanie i wybór naukowych rozwiązań metodologicznych. Problematykę metodologiczną przyniosły z sobą przede wszystkim dwa referaty: M. Janion *Perspektywy badań genetycznych w historii literatury* i H. Markiewicza *Teoria prądu literackiego*. Nowych rozwiązań metodologicznych szu-

kano tu na zasadniczym fundamencie metody marksistowskiej. Szukano ich poprzez konfrontację marksistowskiej teorii literatury z dorobkiem nowoczesnej, europejskiej myśli teoretyczno-literackiej i estetycznej. Poprzez rewizję tych kategorii estetyki marksistowskiej, które nie pozwalały jej wyjść poza XIX-wieczne, pozytywistyczne opłotki humanistyki, jak np. faworyzowanie tylko genetycznych badań historyczno-literackich (obojętne, czy chodzi tu o genezę socjalną, czy psychologiczną), z zupełnym lekceważeniem tych momentów dzieła literackiego, które stanowią o jego specyfice, niepowtarzalności. Konsekwentnym odejściem od pozytywistycznego wzorca metodologicznego był w XX-tym wieku strukturalizm. Programowo antygenetyczny, widzący w szukaniu socjalnej, psychologicznej, czy nawet filozoficznej genezy dzieła literackiego pogwałcenie suwerenności nauki o literaturze.

M. Janion chcąc zlikwidować szkodliwy według niej dla tej nauki podział na metody „zewnętrzne" i „wewnętrzne" proponuje przyjęcie niektórych cech strukturalizmu, wchłonięcie ich przez marksizm. „...znajdujemy w nim (strukturalizmie — *R. Z.*) również cechy — pisze autorka referatu — które zawsze zdobywały sympatię marksizmu: racjonalizm, zainteresowanie dla dynamiki rozwoju zjawisk, dialektyczne myślenie, elementy historycznej interpretacji literatury, poszukiwanie prawidłowości. Oczywiście wszystko to przez strukturalizm jest najczęściej rozumiane »wewnętrznie«... bez prób odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej. Ale to jest właśnie mocna strona marksizmu, który do pojęcia sfunkcjonalizowanej struktury wnosi dialektykę, przez samych zresztą strukturalistów uznaną za jedno z najważniejszych źródeł inspiracji." Ale podstawa marksistowska tego proponowanego modelu nauki o literaturze każe pamiętać, że dzieło literackie nie egzystuje w próżni, że poza funkcją estetyczną ma swoją pozaestetyczną genezę. Powołując się na książkę Markiewicza *Tradycje i rewizje* i znajdujące się tam rozwiązanie stosunku literatury do życia, za Markiewiczem wyróżnia referentka kategorię „sfery pośredniczącej" między nimi bądź „sferę przejściową" — jak ją nazywa. Sfera ta w różnych fazach rozwoju marksizmu rozumiana była kolejno jako: ekonomika, klasa, polityka. Ponieważ to rozumienie zbyt często marksistowskie badania historyczno-literackie pozbawiało naukowej ścisłości, obiektywności, „i jednocześnie subtelności, która odpowiadałaby skomplikowanej strukturze zjawisk humanistycznych", proponuje referentka, aby f i l o z o f i a stanowiła ową „sferę pośrednią". Janion ma pełną świadomość tego, że rozmija się tu ostro ze strukturalną ontologią literatury. Pisze: „...jeśli odrzucimy stanowczo próby utożsamiania literatury z filozofią, pozostaje przekonanie, że to filozofia — różnie zresztą pojmowana, czasem po prostu jako światopogląd — bardzo często jest ową sferą, z którą literatura najściślej się wiąże. Ten sposób myślenia o literaturze jest zawsze najbliższy marksizmowi, który nie zapomina o swoim heglowskim rodowodzie. Najwybitniejszy przedstawiciel współczesnej estetyki marksistowskiej, Lukács, kontynuuje właśnie przekonanie o najściślejszej więzi między literaturą a filozofią".

Spodziewane przez referentkę uzyskanie, w wyniku tego mariażu marksistowsko-strukturalistycznego, jedni w postępowaniu metodologicznym, zlikwidowanie podziału na „zewnętrzne" i „wewnętrzne" metody jest tu niemożliwe. Nawet w tym proponowanym modelu metodologicznym analiza dzieła będzie miała dwa różne momenty, dwa kolejno po sobie następujące etapy: 1. badanie „sfery przejściowej" i stopnia odkształceń dokonanych w tej sferze, wobec rzeczywistości pozaliterackiej, 2. badanie elementów rzeczywistości pozaliterackiej w ich funkcji czysto estetycznej w kontekście wewnętrznym dzieła literackiego, a więc i stopnia ich kolejnego odkształcenia w stosunku do „sfery przejściowej". Oczywiście przewód analityczny może być dokonany w odwrotnej kolejności: poprzez analizę formy, struktury, znaczeń utworu, do jego genezy pozaliterackiej.

Bez względu jednak na trudności teoretyczne tego nowego stanowiska metodologicznego zaprezentowana tutaj pogłębiona refleksja nad ontologią dzieła literackiego, uświadomienie sobie jego specyfiki, próba konfrontacji marksizmu z dorobkiem nowoczesnej myśli teoretyczno- i historyczno-literackiej — stanowią o poważnym walorze omawianej pracy.

Na licznych pęknięciach modelu nau-

kowego proponowanego przez Janionównę zaważył pewien brak konsekwencji w podjętych próbach „przewartościowywania", rewidowania niektórych zdezaktualizowanych kategorii estetyki marksistowskiej, takich, jak np. klasowa interpretacja zjawisk literackich. Tej śmiałej rewizji dokonuje Markiewicz w swym referacie o *Teorii prądu literackiego*. Prąd literacki, jak też poszczególne dzieło, ma wyraźnie klasowy charakter tylko wtedy, gdy istnieją ostro zarysowane, odrębne kręgi społeczno-kulturalne. Klasowa determinacja literatury sprawdzać się więc może na literaturze np. XVII- czy XVIII-wiecznej. Mniej więcej od połowy XIX-go wieku, w przekonaniu referenta, wraz z wyodrębnieniem się nowej warstwy społecznej — inteligencji, o różnorodnej genezie socjalnej, produkt literacki nie ma już jednolitego kręgu odbiorców i wytwórców, traci swą klasową ostrość, determinację. Inteligencja plasuje się na pośrednim miejscu w społeczeństwie, a literatura nabiera coraz bardziej profesjonalnego charakteru. Oczywiście pogląd ten trzeba to dopowiedzieć za Markiewiczem, nie powinien z kolei stać się obowiązującym dogmatem. Na przestrzeni ostatnich stu lat można znaleźć wiele utworów o wyraźnie ideologicznej, klasowej inspiracji i wyraźnie klasowym adresacie. Ale klasowa determinacja literatury nie może być dziś powszechnie obowiązującym kryterium historyczno- czy krytyczno-literackim *.

Ryszard Zengel

---

* Charakterystyczne, że Plechanow, przywoływany często przez Janionównę jako przykład świeżego, płodnego w swej analizie estetycznej marksisty, swoje najbardziej wzorowe prace historyczno-literackie przeprowadził na materiale XVIII-wiecznym. Myślę o artykule *Francuska literatura dramatyczna i malarstwo francuskie wieku XVIII z punku widzenia socjologii.*

LINGWISTYKA I POETYKA

Zagadnienie sformułowane w tytule było tematem parodniowych obrad konferencji naukowej, która odbyła się w jesieni 1958 roku w Krynicy.

Głównym aktorem tej imprezy, zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich, był Roman Jakobson, profesor Harvard University, jedna z najwybitniejszych postaci współczesnej humanistyki, uczony, którego biografia naukowa wiąże się nierozdzielnie z dziejami rosyjskiej szkoły formalnej w latach dwudziestych i z historią praskiego ośrodka lingwistycznego (strukturalizm) w następnym dziesięcioleciu. Dziś należy on do tych przedstawicieli językoznawstwa, którzy znakomicie przyczyniają się do łączenia problematyki owej dyscypliny z zainteresowaniami teorii informacji, cybernetyki, statystyki, tych wszystkich dziedzin nowoczesnej myśli, których nazwy brzmią jeszcze dla naszych humanistów dosyć egzotycznie.

Jakobson jest uczonym niezwykle wielostronnym, uniwersalizm jego zainteresowań jak gdyby zadaje kłam poglądom o niepokojącej dezintegracji współczesnej nauki. Wprowadza do swoich dociekań aparaturę pojęciową i terminologię bardzo różnorodnych gałęzi nauki, korzysta zupełnie swobodnie z osiągnięć wielu dziedzin, kojarzy ze sobą rozmaite punkty widzenia i typy problematyki, a czyni to wszystko w obrębie metodologicznie spoistego i klarownego systemu poglądów.

Konferencja krynicka była właściwie jednym wielkim monologiem Jakobsona, jego obecność określiła bez reszty charakter tego spotkania.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden tylko człon omawianej tam problematyki, ten mianowicie, który dotyczy wzajemnych stosunków lingwistyki i poetyki w ujęciu Jakobsona; natomiast na uboczu — jako nazbyt już specjalny — pozostawiam człon drugi, obejmujący zagadnienia nauki o wierszu (metryki).

1. Dwie są zasadnicze tezy wyjściowe Jakobsona:

a) poetyka nie jest elementem lingwistyki,
b) tylko pewne jej składniki wchodzą w zakres językoznawstwa.

Założeniom tym obcy jest maksymalizm wielu lingwistów uznających poetykę za część składową uprawianej przez nich dyscypliny.

2. Często mniema się, że główną czy nawet jedyną funkcją języka jest jego funkcja poznawcza. Ona też przede wszystkim interesuje językoznawców. W rzeczywistości jednak funkcja ta jest tylko jedną z wielu. Każdy akt językowy — to swoisty „koncert" funkcji. Dla charakterystyki owego aktu najistotniejsza jest ich hierarchia.

W języku poetyckim — wbrew przekonaniom formalistów — też nie ma monizmu funkcji, tzn. tylko funkcji poetyckiej.

Formaliści, przeciwstawiając funkcję poznawczą zwykłego aktu językowego — funkcji poetyckiej utworu literackiego, zajmowali się tylko jedną stroną języka, jednym jego fragmentem, „poetyckością". Albowiem faktycznie w utworze literackim, jak w każdym akcie językowym, daje się wyodrębnić szereg różnorodnych funkcji. Występują tu one w szczególnym porządku hierarchicznym — na planie pierwszym znajduje się funkcja poetycka. Nie należy zapominać, że jest ona składnikiem także innych hierarchii, że występuje również w aktach językowych nie będących utworami literackimi — tylko na innym szczeblu hierarchicznym, w ramach odmiennego porządku. Każdorazowo przy opisie aktu językowego należy odpowiedzieć na pytanie, jaka funkcja w nim dominuje i jaki jest układ dalszych. Należy rozszyfrować hierarchię.

3. Na akt językowy (akt mówienia) składają się następujące elementy:
a) przekaz (*message*, w term. ros. *komunikat*),
b) nadawca (ten, który przekazuje),
c) adresat (ten, do którego przekaz jest skierowany). W pewnych sytuacjach — np. w monologu — nadawca i adresat są jedną „osobą",
d) kontakt pomiędzy nadawcą i adresatem,
e) ogólny kod porozumienia (możliwość porozumienia istnieje tylko wtedy, gdy nadawca i adresat mają w swojej świadomości „szyfr" czy konwencję, obowiązujące w danym systemie znaków, np. w systemie określonego języka narodowego),
f) kontekst (dla zrozumienia przekazu nadawcy niezbędne jest osadzenie go w pewnym kontekście, czy to słownym, czy sytuacyjnym).

Każdy akt językowy może cechować nastawienie (*ustanowka*) na któryś z wymienionych elementów. Nastawienie to wysuwa na plan pierwszy jedną z sześciu funkcji językowych.

4. Nastawienie na kontekst wysuwa na czoło hierachii funkcję poznawczą (np. zdanie: „spotkamy się jutro o umówionej godzinie, w umówionym miejscu" — składa się z elementów, których zrozumienie może nastąpić tylko wówczas, gdy wypowiedź zostanie osadzona w określonym — znanym nadawcy i adresatowi — kontekście).

Nastawienie aktu językowego na nadawcę daje pierwszeństwo funkcji emocyjnej (wszelkiego rodzaju wykrzykniki realizują tę funkcję w stanie niejako „czystym"; może się ona manifestować poprzez swoistą budowę składniową, intonację, rytmikę etc.).

Nastawienie na adresata wysuwa na plan pierwszy funkcję wokatywną (np. wszelkiego rodzaju imperatywy).

Nastawienie na kontakt daje prymat funkcji fatycznej* albo inaczej — kontaktycznej (wszelkiego rodzaju zwroty konwencjonalne w typie „co słychać", „jak leci" itp., mające za zadanie stworzyć kontakt pomiędzy rozmówcami — są najbardziej klarownymi przykładami tej funkcji).

Nastawienie wypowiedzi na kod wysuwa na czoło hierarchii funkcję metajęzykową** (wszelkiego rodzaju wypowiedzi o normach językowych, znaczeniach wyrazów — wypowiedzi na temat „szyfru" danego języka. Mówiąc np.: „w języku polskim słowo »kawaler« oznacza nieżonatego mężczyznę" — wypowiadamy się nie na temat „rzeczy", lecz na temat znaku i znaczenia, które są osadzone w pewnym systemie; mówimy wówczas o kodzie, a nasza wypowiedź jest zawarta w obrębie metajęzyka).

I wreszcie rzecz najistotniejsza: na-

---

* *fatic function* — termin stworzony przez Bronisława Malinowskiego.

** metajęzyk — to pojęcie skonstruowane przez wybitnego logistyka polskiego, Alfreda Tarskiego.

stawienie aktu językowego na przekaz wysuwa na plan pierwszy funkcję poetycką.

Bynajmniej nie jest obojętne, jak przedstawia się dalsze — „poniżej" pierwszego miejsca — zhierarchizowanie funkcji w ramach aktu językowego. Pozostając przy aktach nastawionych na przekaz (utworach poetyckich) można stwierdzić, że to dalsze zhierarchizowanie funkcji jest podstawą wyodrębniania rodzajów literackich. I tak nastawienie na nadawcę (funkcja emocyjna) jest właściwe liryce („ja"), na adresata (funkcja wokatywna) — dramatowi („ty"), na kontekst (funkcja poznawcza) — epice (jej naturalną formą językową jest „on"). Gdy dalej ustalamy hierarchię funkcji, schodząc coraz niżej po jej szczeblach, wchodzimy na teren gatunków literackich, odmian etc.

Jeśli na drugim miejscu hierarchii znajduje się nastawienie na kod (funkcja metajęzykowa) — wówczas mamy do czynienia ze zjawiskami literackimi tego rodzaju, jak parodia, pastisz, stylizacja (polegają one na obnażeniu pewnego kodu szkoły poetyckiej, stylu czy gatunku; Jakobson mówił o „igraniu z kodem").

5. Każda wypowiedź językowa jest określana przez dwie siły — wybór i kombinację (układ elementów). Wyboru dokonuje się spośród klasy elementów związanych ze sobą pokrewieństwem jakiejś równowartości (spośród elementów ekwiwalentnych)*. Z nich dopiero tworzy się szereg językowy. Wybór odbywa się więc na osi ekwiwalentyzacji, układ na osi „przyległości" (budowanie szeregu). Pierwszej odpowiada semantyka, drugiej syntaksa (składnia).

W języku poetyckim następuje jak gdyby projekcja ekwiwalencji w „przyległość" — obydwie osie nachodzą na siebie.

Składniki szeregu poetyckiego są bardzo różnorodne: dźwiękowe, morfologiczne, składniowe, semantyczne (a także innego rodzaju — np. czas). Istotną rolę odgrywają tu wszelkiego rodzaju paralelizmy. W wierszu — w odróżnieniu od języka prozy — układ elementów zostaje jeszcze dodatkowo speriodyzowany, ale rozróżnienia tego nie należy traktować zbyt ostro, ponieważ pomiędzy wierszem i prozą występuje cały wachlarz możliwości pośrednich.

Ważne znaczenie w formowaniu szeregu poetyckiego mają tzw. tropy stylistyczne (nie są one bynajmniej ozdobnikami) — one właśnie m. in. stwarzają w jego obrębie związki „przyległości". Konstrukcja gramatyczna w języku poetyckim występuje w swoistej funkcji, jest czynnikiem współtworzącym „obrazowość".* Generalną właściwość języka poezji stanowi wieloznaczność jego struktury.

6. W ramach poetyki zawierają się elementy dwojakiego rodzaju: lingwistyczne i pozajęzykowe. Elementy drugiego rodzaju to te, których „semantyka" da się wyrazić poza środkami językowymi, a więc np. fabuła powieściowa, akcja, sytuacja itp., które odtworzyć może film czy malarstwo. Są to zatem takie składniki utworu, jakie można przełożyć na odmienny od języka — system znaków.

Więź pomiędzy obydwoma rodzajami elementów polega na tym, że należą one wspólnie do ogólnego systemu semiotyki (teorii znaków), że — choć różne — to jednak mieszczą się w obrębie nadrzędnej struktury.

7. Poetyka w stosunku do poezji jest niczym innym, jak jej metajęzykiem, mówi ona o kodach języka poetyckiego. Ich wzajemna relacja jest taka sama, jak funkcji poetycki i funkcji metajęzykowej.

*

Ten ułomny i fragmentaryczny referat rysuje wszakże pewien przybliżony obraz poglądów wypowiedzianych przez Jakobsona. Wydaje się, że zostały one zbliżone przed oczy polskich badaczy literatury w momencie bardzo odpowiednim. Daje się bowiem obserwować obecnie coraz większe zainteresowanie dla problematyki języka poetyckiego, a w związku z tym poszukiwanie metod, które zainteresowania te mogłyby prze-

* Np. w doborze rymów odgrywa rolę nie sam fakt powtarzalności, lecz powtarzalność elementów pod jakimś względem ekwiwalentnych — dźwiękowo, semantycznie etc.

* „Obrazowość" języka jest w ujęciu Jakobsona bliska pojęciom nowoczesnych szkół poetyckich — nie ma nic wspólnego z „obrazowością" w sensie plastycznym. Podobnie zresztą zjawisko to traktowali rosyjscy formaliści.

obrazić w określoną praktykę badawczą. Znów, jak przed ćwierćwieczem — za czasów wystąpienia Kridla i tzw. polskich formalistów i strukturalistów — jesteśmy świadkami narastania świadomości kryzysu tradycyjnej historii literatury i metod przez nią reprezentowanych. Impuls wynikający z prelekcji Jakobsona świadomość tę jeszcze bardziej pogłębia.

Janusz Sławiński

BRONISŁAW MALINOWSKI

Jeszcze niedawno zapytani o Bronisława Malinowskiego absolwenci sekcji humanistycznych warszawskiego uniwersytetu okazywali beztroską ignorancję co do osoby noszącej swojskie bądź co bądź nazwisko (był on synem Lucjana, znakomitego językoznawcy krakowskiego). Jeden z największych uczonych-humanistów XX wieku, otoczony w swej ojczyźnie milczeniem, pogrążał się w niepamięci. Wznowienie słynnej książki *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji* (znikała szybko z półek, wykupywana częściowo przez żądną wrażeń, a później pewnie trochę zawiedzioną publiczność) było pierwszym krokiem na drodze odrabiania zaniedbań, które dotyczyły zresztą nie tylko samego Malinowskiego, ale całej uprawianej przez niego gałęzi wiedzy: nauki o kulturze. Wydany ostatnio przez „Książkę i Wiedzę" w popularnej serii „szachownicy" gruby tom *Szkiców z teorii kultury* (Warszawa 1958, wstęp Konstantego Judenki, str. 551) dostarcza polskiemu czytelnikowi zasadniczych tekstów dla poznania dorobku Malinowskiego w tej dziedzinie. Zawarte są tutaj następujące prace: *Naukowa teoria kultury, Dynamika przemian kulturowych, Zwyczaj i zbrodnia w społeczeństwie dzikich, Magia, nauka i religia, Mit w psychologii ludów pierwotnych.*

Mądra, pasjonująca, pobudzająca lektura. Zanim do niej przejdziemy — parę słów sporu z autorem interesującej zresztą i wartościowej przedmowy. Obawiam się, że nadto serio przejął się on rolą „wybraniacza" Malinowskiego przed różnymi przeważnie niezbyt poważnymi zarzutami, a przede wszystkim trochę zbyt sztywno zastosował znaną metodę przymierzania poglądów omawianego autora do kanonicznego wzorca marksizmu. Ponieważ u Malinowskiego wiele jest rzeczy z marksizmem (lub, częściej, z niektórymi wyobrażeniami o marksizmie) niezgodnych — tworzy się więc oklepaną formułę „rozdwojenia jaźni" naukowca, którego zacofana świadomość metodologiczna pozostawała w sprzeczności z postępowymi zdolnościami obserwatora. Oglądany z pewnej perspektywy model taki wydaje się nieco komiczny. Ponadto spotykamy w przedmowie parę wątpliwej jakości twierdzeń szczegółowych. Na przykład niesłuszne wydaje się ostre potępienie głoszonej przez Malinowskiego teoretycznej (nie mówię o praktycznych wcieleniach) tezy o zaletach zarządzania koloniami bez burzenia autochtonicznego porządku społeczno-kulturowego. Teza przeciwna jest przecież wyraźnie kosmopolityczna i nieprzypadkowo ruchy wolnościowe ludów kolorowych są tak silnie oparte na elementach nacjonalistycznych.

Nieporozumieniem jest także nazywanie „wsteczną" deklaracji społeczno-ideowej Malinowskiego, za jaką słusznie uznana została jego ostatnia, pośmiertnie wydana książka *Freedom and Civilization (Wolność i cywilizacja).* Judenko streszcza ów program mniej więcej poprawnie: „Postuluje w niej prawo wolności wyboru, decentralizację, likwidację monopoli, jawność pewnych dziedzin życia społecznego, wolności demokratyczne. Postęp techniki i kultury jest gwarantem rozwoju wolności. Drogą rozwoju ludzkości jest federacja świata, powstanie Unii Świata, Związku Narodów". W stosunku do czego jest ten program wsteczny? W stosunku do faszyzmu, który zalewał świat w maju 1942 roku, kiedy umierał Malinowski? W stosunku do sytuacji

politycznej Europy w r. 1940, kiedy rozpoczynał pracę nad książką? Czy też wobec amerykańskiego systemu rządzenia? Nie bądźmy utopistami — jądrem marksizmu było zawsze myślenie historyczne. Warto zresztą dodać, o czym zapomniał autor przedmowy, że tenże Malinowski — twórca „wojennego programu", wydawał w roku 1941 wraz z Manfredem Kridlem i Józefem Wittlinem piękną antologię polskiej myśli demokratycznej. Był to zbiór tekstów jawnie wymierzony przeciwko niedawnej sanacyjnej przeszłości.

Malinowski (parę dat: urodzony w r. 1884 w Krakowie, studia w Krakowie, Lipsku i Londynie, liczne podróże, głównie na wyspy Pacyfiku, do Australii i Afryki; od r. 1924 profesor w Londynie, od 1938 w Yale University w USA) zajmował się zasadniczo etnologią ludów pierwotnych, ale on pierwszy bodaj uczynił z tej nauki wiedzę w dwojakim sensie użytkową: jako narzędzie do kształtowania najlepszych metod współczesnego organizowania ludów niecywilizowanych i, przede wszystkim, jako teren uformowania metod badawczych mających służyć do poznawania kultury ludzkiej w ogólności, łącznie z kulturą współczesnego, rozwiniętego i wysoce skomplikowanego (a więc szczególnie trudnego do badania) społeczeństwa.

Na wykształceniu takich metod badawczych i nakreśleniu postulatów wyznaczających ich zastosowanie polega przede wszystkim ogromna doniosłość dorobku naukowego Bronisława Malinowskiego. Są to metody na wskroś nowoczesne, oparte o zasady empiryzmu i ostrożności w wypowiadaniu twierdzeń syntetycznych. Stanowisko swoje nazwał Malinowski funkcjonalizmem — i choć termin brzmi dość ogólnikowo, określa w zasadzie słusznie to, co było największą nowością, wprowadzoną przez Malinowskiego do antropologii (w szerokim rozumieniu jako nauki o człowieku i kulturze). W miejsce studiów porównawczo-opisowych, które dawały w wyniku katalogi schematycznie uporządkowanych i nie powiązanych ze sobą zjawisk, Malinowski wprowadził badania nad funkcjami poszczególnych form kulturowych, ukazujące daną kulturę jako pewną spoistą całość. Do całościowego ujmowania kultury nie dochodził Malinowski najłatwiejszą i najbardziej ryzykowną drogą ustanawiania „ogólnych zasad", jak na przykład zasada prymatu ekonomiki w życiu społecznym, zasada prymitywnego biologizmu w ujmowaniu kultury „dzikich" albo zasada jednolitej ewolucji form kulturowych. Przeciwnie — wystrzegał się jak ognia ogólnych konstrukcji teoretycznych i historycznych, chciał tworzyć naukę o faktach i ich wzajemnym powiązaniu, a nie zbiór gładko ociosanych formułek. Dokonana przez Malinowskiego w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* analiza niesłychanie zawiłego, powiązanego z szeregiem mitów i rytuałów systemu wymiany „kula" na wyspach Polinezji stała się klasycznym przykładem kompleksowego i funkcjonalnego badania zjawisk cywilizacyjnych.

Dążność do unaukowienia antropologii nie szła u Malinowskiego w parze z popularnym w naszym wieku rezygnowaniem z odrębności metodologicznej nauk humanistycznych, z upatrywaniem jedynego wzorca w naukach matematyczno-przyrodniczych. Kładąc nacisk na ogromną rolę symboli i znaków w kulturze ludzkiej Malinowski widział w tej roli przyczynę konieczności istnienia odrębnych, jakościowych, a nie ilościowych, funkcjonalnych, a nie statystycznych, metod w nauce o człowieku. Kiedy szukając wyjścia z impasu, w jakim postawiły nauki humanistyczne surowe postulaty poprawności naukowej, formułowane przez neopozytywistów, grupa filozofów amerykańskich z Charlesem Morrisem na czele przystąpiła do tworzenia ogólnej teorii znaków (semiotyki) i ich funkcji w życiu i kulturze ludzkiej — badania i poglądy Malinowskiego stały się dla nich jednym z głównych punktów oparcia.

Szczególnie wiele uwagi poświęcił Malinowski mitom, obrzędom i wierzeniom pierwotnym. Szedł tutaj śladami jednego ze swych nauczycieli, Jamesa George'a Frazera, autora słynnej, olbrzymiej monografii porównawczej mitów i obrzędów *The Golden Bough* — *Złota gałąź*. (Książkę Frazera, która wywarła ogromny wpływ nie tylko w dziedzinie antropologii, ale i literatury — świadczą o tym choćby Joyce i Eliot — należałoby nareszcie przełożyć na polski, oczywiście w skróconej przez autora do objętości około 800 stron postaci. Mogliby się tym zająć na

przykład nasi dzielni religioznawcy.) Malinowski poszedł jednak dalej niż Frazer: badał nie tylko społeczną rolę mitów (słynne twierdzenie Frazera dotyczyło pożytecznej roli przesądów), ale ich powiązanie z innymi zjawiskami kulturowymi. Udowodnił ponad wszelką wątpliwość, że nawet w społeczeństwach na niskim szczeblu rozwoju społeczno-gospodarczego bodźce ekonomiczne i biologiczne nie są jedynymi ani wyłącznie podstawowymi wyznacznikami postępowania jednostek i grup społecznych. Obserwujemy tu zawsze ścisłe spojenie i przemieszanie tych bodźców ze zjawiskami kulturowymi, przesądami, zwyczajami i mitami.

Wydany tom *Szkiców z teorii kultury* zawiera stosunkowo niewiele materiału przykładowego, jakim wypełnione jest na przykład *Życie seksualne dzikich*. Ale rozważań abstrakcyjnych nie ma tu prawie wcale, dokumentacja jest zawsze dostateczna jeśli nie do przekonania czytelnika, to do zrozumienia intencji autora. Podziwiać możemy wysokie umiejętności pisarskie Malinowskiego, który ma nie tylko dar jasnego i obrazowego przedstawiania myśli, nie tylko jest subtelnym stylistą, ale posiada zdolność ukazywania poza danymi naukowymi realnego, pulsującego krwią, w pełni ludzkiego, mimo egzotyzmu, życia.

Najciekawszą pozycją jest zapewne praca wstępna *Naukowa teoria kultury*, przygotowana w ostatnich latach życia Malinowskiego, zawierająca zwięzły wykład metody funkcjonalnej i perspektyw badawczych, jakie ta metoda otwiera. Niestety, właśnie *Naukowa teoria kultury*, dzieło najbardziej instruktywne dla nie-antropologa, została dość marnie przełożona. Pomijając już liczne kalki językowe (inżynieria socjalna — *socjal engineery)* sporo jest fragmentów, które należycie zrozumieć można dopiero zajrzawszy do oryginału. Ani przez chwilę zapomnieć nie możemy o tym, że między autorem a nami stoi niewygodna osoba tłumacza. Natomiast inne przekłady sprawiają wrażenie przyzwoitych.

Książka zredagowana jest porządnie i zaopatrzona w sumienny a bardzo potrzebny indeks rzeczowy! Wydawnictwu i redaktorom — pochwała za inicjatywę i wykonanie.

Zdzisław Najder

GANA ALBO KOSZMAR NIEUŚWIADOMIONY

Jeszcze pół roku temu nazwisko Jean Douassot nic nikomu we Francji nie mówiło. W październiku ukazał się nakładem Julliarda z przedmową (a raczej *Avertissement* — Ostrzeżeniem) Maurice Nadeau pękaty, ponad osiemsetstronicowy tom pod enigmatycznym tytułem *La Gana*. I jednocześnie z rejwachem wszczynanym jak co roku o tej porze wokół słabej na ogół produkcji komercyjnej „pod nagrody", przygłuszając ten rejwach, nazwisko Jean Douassot znalazło się na ustach najpoważniejszych krytyków i na szpaltach wszystkich pism. Bo też istotnie jest to ewenement.

La Gana jest książką autobiograficzną. Nie ulega to najmniejszej wątpliwości już po przeczytaniu pierwszych kilkunastu stron. Są rzeczy, których fikcja literacka zmyślić nie może. Można zmyślić fabułę, intrygę, klimat, atmosferę, poszczególne postaci czy wątki — nie można zmyślić życia, t a k i e g o życia. Autobiograficzna powieść Douassota jest więcej niż powieścią, a ściślej — nie jest w ogóle powieścią, lecz wstrząsającym dokumentem ludzkim, dokumentem z innego świata. Maurice Nadeau pisze w swej przedmowie: „Z dawna wiedzieliśmy, że biedni żyją w innym świecie niż ci, co jadają co dzień do syta i posiadają własne samochody. Nie wiedzieliśmy natomiast, że słowo »świat« znaczy tu »planeta« — biedni zamieszkują inną planetę niż bogacze". Tak, *La Gana* to reportaż z innej planety, choć powstała ze wspomnień dzieciństwa spędzonego na przedmieściu Paryża. Paryż! Któż nie zna Paryża? Ile stronic zapisano opisami Paryża we wszystkich li-

teraturach świata, nie wyłączając naszej? Ale takiego Paryża jeszcze w literaturze nie było. A to jest ten najprawdziwszy. Paryż mieszkańca Paryża czy przedmieścia to niewielkie miasteczko z jedną główną ulicą i czterema przecznicami, szesnastoma „bistrami" (bo akurat tyle narożników), kinem, kościołem, szkołą, mostem i Sekwaną. I właśnie taki jest Paryż Douassota. Nie bardzo wiadomo, gdzie umiejscowiony jest jego dom: szkoła, kościół, most, bistra, Sekwana są wszędzie. Wiadukt kolejowy, duża ilość tzw. *„terrains vagues"*, bliskość Bois de Boulogne, przemysłowy charakter dzielnicy wskazywałby na jakieś Clichy czy Levallois, ale może to być równie dobrze Puteaux, Suresnes czy Nanterre. W każdym razie jest to Paryż bez Pól Elizejskich, Montmartre'u, Montparnasse'u, wielkich bulwarów, Madeleine i Concorde, Paryż bez metra — szary, ubogi, smutny, Paryż z tramwajami (dopiero dwadzieścia parę lat temu, w latach dzieciństwa autora, skasowano je na przedmieściach).

Na takim smutnym przedmieściu, w suterenie zalewanej rokrocznie nieczystościami podczas przypływów Sekwany — kanał przechodził pod domem, pośrodku pokoju był w kamiennej podłodze otwór, przez który przedostawały się nieczystości i pływające w nich szczury — spędził swoje dzieciństwo Jean Douassot. Cóż w tym dziwnego? — powiecie. Mało to się czytało powieści realistycznych, naturalistycznych i socrealistycznych o proletariackich rodzinach, o nędzy, głodzie, brudzie i rozpaczy? Cóż w takiej książce może być niezwykłego? Wszystko. Wszystko, od początku do końca. Widocznie w zły sposób naturalistyczne czy też mało realistyczne były te książki, któreśmy czytali, skoro tak zupełnie nic nie potrafiły nam przekazać z tego życia poza mdlącym uczuciem współczucia i litości, jeśli nie wręcz — nudy. Nie wiem, czy *La Gana* jest realistyczna, czy naturalistyczna — wiem, że to książka prawdziwa. Wiem, że jeśli dotychczas występowali w literaturze ludzie z suteren, to w najlepszym wypadku autor (z reguły syty) raczył traktować ich jako problem socjologiczny i jeśli nawet powodowany najlepszymi pobudkami współczuł ich doli — to oglądał ją i opisywał zawsze z z e w n ą t r z, podstawiał swoją psychikę człowieka sytego pod ich psychikę nędzarzy, usiłował sobie jednym słowem wyobrazić, jak to jest, kiedy człowiek jest głodny i żyje w jednym pomieszczeniu ze szczurami. Tymczasem są to rzeczy, których sobie wyobrazić nie można.

Nasze pojęcia moralne, nasze zwyczaje, obyczaje, konwenanse i mody nie mają w tym świecie żadnego zastosowania. Jest to świat nagi, bez żadnych przebrań ani „tabu" — świat doznań n i e z m i s t y f i k o w a n y c h.

Bo literatura w gruncie rzeczy nie jest od stuleci niczym innym, jak wielką próbą zmistyfikowania człowieka, w której ochoczo udział biorą wszystkie kierunki i prądy literackie. Człowiek bezustannie kłamie, kłamie sam sobie i kłamie innym, i to wszystko się odbywa na zasadzie cichej umowy, że wszyscy wszystkim wierzą. I powoli sami się oduczają odróżniać swoje kłamstwa od prawdy. I powoli te wszystkie kłamstwa oblekają się w uroczystą szatę mitu. Najbardziej jaskrawym przykładem zmistyfikowania przez literaturę prawdziwej wiedzy o człowieku jest chociażby domena spraw erotycznych. Jakiż obraz tych spraw przedstawia nam literatura? I to nawet ta największa, wspaniale realistyczna, z Balzakiem i Stendhalem na czele. Przecież to właśnie literatura wraz ze swym zastępem kochanek mdlejących z rozkoszy na sam widok męskiego wąsika rozpowszechniła i ugruntowała wśród ludzi błędne — jak wskazują, poza osobistym doświadczeniem każdego, elementarne badania seksuologiczne — mniemanie, że wystarczy kobietę lekko przydusić, żeby „pięła z rozkoszy". Konsekwencje społeczne takiego oddziaływania literatury? Pytajcie o nie lekarzy w każdej poradni świadomego macierzyństwa.

Otóż książka Jean Douassota nie jest literaturą, nie chce być literaturą. W tym sensie przede wszystkim, że nie jest zamierzona jako jeszcze jedna próba mistyfikacji. Autor niewiele książek w życiu przeczytał (parę, gdy był roznosicielem książek w marsylskiej księgarni, i to raczej mało reprezentatywnych dla literatury konformistycznej, bo Sade'a, Céline'a, Henry Millera), ale to wystarczyło, aby w nich zasmakował i gdy ciężka choroba przykuła go na parę lat do łóżka —

zaczął pisać. Pisać zwyczajnie i prosto, tym paryskim „wiechem", jakim się mówi na przedmieściach, bez żadnego sadzenia się *(sans chiqué* — jak mówią Francuzi — cała literatura jest *chiquée),* s z c z e r z e. Problem szczerości, problem tej prawdy o sobie, którą człowiek waży się powierzyć kartce papieru a przez nią ludziom, staje się chyba powoli naczelnym problemem literatury naszego wieku, zbuntowanej wreszcie przeciwko swej odwiecznej funkcji mitologizacyjnej. Stąd niesłychana obfitość przeróżnych „Dzienników" (jakże często już minoderyjnych, zakłamanych, w których z nową siłą objawia się mistyfikacja, ale na spryciarzy nie ma rady), stąd waga dla naszego czasu tak różnych skądinąd, a przecież jednorodnych dzieł, jak Kafki, Millera, Léautauda czy Julien Greena. Wszystkie one bowiem, poza mistyfikacją literacką, poszerzają realnie granice naszej wiedzy o człowieku.

W najwyższym stopniu dotyczy to także książki Douassota. Stopień szczerości, na jaki zdobywa się autor *La Gana,* jest niezwykły, zawdzięczać to chyba należy temu, że mało czytał w życiu książek i nie nauczył się kłamać, tak jak chce tego społeczeństwo, tak jak żądają ludzie, by ich okłamywano. Swej bezkompromisowej prawdomówności zawdzięcza autor fakt, że (rzecz jak na stosunki francuskie niebywała!) okrojono mu książkę w wielu miejscach i blisko sto pięćdziesiąt stron ulec musiało cenzurze obyczajowej wydawcy — inaczej ponoć książka nie mogłaby się w ogóle ukazać. I to, co w niej zostało, jest zresztą wprost niewiarygodne. A jednak przyznać trzeba, że najbardziej drastyczne opisy scen erotycznych kilkunastoletniego, dojrzewającego zaledwie chłopca z czterdziestoletnią lokatorką domu, w którym jego matka jest dozorczynią, ani nie dorównują pornograficznemu dreszczykowi Victor Margueritte'a czy Marcel Prévosta, którymi zaczytywały się z pałającymi uszami nasze babcie pół wieku temu. U Douassota nie ma pornografii, bo pornografia istnieje tylko w literaturze — i to tej najbardziej konformistycznej — w życiu pornografii nie ma. Życie może być trudne, ciężkie, ciekawe, barwne — ale nie może być pornograficzne.

Czyżby więc książka Douassota — sprzeciwiająca się najbardziej zasadniczej z dotychczasowych funkcji literatury, funkcji mistyfikacyjnej, napisana bez najmniejszej troski o tzw. „wyraz artystyczny", bezładnie, prosto, zwyczajnie — literaturą rzeczywiście nie była? Czyżby to był tylko reportaż z kraju Botokudów? Jedynie dokument socjologiczny? Posłuchajmy, co pisze na ten temat Maurice Nadeau w swojej przedmowie: „Nie mówcie: to nie ma nic wspólnego z literaturą, bo popełnicie ten sam błąd, jaki przez pięćdziesiąt lat popełniała krytyka artystyczna i szeroka publiczność wobec Celnika Rousseau, twierdząc, że to w ogóle nie jest malarstwo. To, co wykracza poza granice sztuki, może być z pozoru podobne do tego, co jeszcze do miana sztuki nie dorosło. Ale nie wolno tych dwóch rzeczy mylić".

Książka Douassota istotnie wykracza poza granice sztuki, literatury. Ale nie tylko w dziedzinę dokumentu socjologicznego — choć jest nim niewątpliwie, jak każde świadectwo dane prawdzie. Przede wszystkim w dziedzinę wielkiej, niepohamowanej, instynktownej i nieświadomej siebie poezji, która już z literaturą nie ma nic wspólnego. W świat Rimbauda, Celnika Rousseau, Ociepki. Douassot snuje opowieść o swoim dzieciństwie na wąskim przesmyku pomiędzy snem i jawą i taka jest sugestywność jego snów z jednej strony, a egzotyka rzeczywistości tak niezwykła z drugiej, że czytelnik nigdy nie wie, kiedy autor przechodzi od snu do jawy i jakie sceny erotyczne z grubą lokatorką przeżywał naprawdę, a jakie dyktowała mu podświadomość w obłąkanych przerażeniem erotycznym snach dziecka dojrzewającego do tajemnic płci, jakie okrutne sceny w sanatorium przeciwgruźliczym wylęgły się w wyobraźni wystraszonego malca, a jakie działy się naprawdę, itd. W każdym razie wyrazistość halucynacyjnych rojeń chłopca jest tak niezwykła, narzucają się one tak nieodparcie wyobraźni czytelnika, że ten potulnie poddaje się magicznym zaklęciom poezji, nie dbając o prawdopodobieństwo szczegółów. Niestety ta warstwa ezoteryczna książki Douassota jest właściwie nieprzekazywalna. Można mówić o niej długo, ale nic powiedzieć niesposób, tak jak niesposób opowiedzieć *Pijanego statku* Rimbauda. Ona

to jednak przede wszystkim sprawia, że *Gana* jest dziełem jedynym w swoim rodzaju i absolutnie niepowtarzalnym.

Ale nie tylko ona. Wspominałem już, że bohaterowie tej książki w niczym nie przypominają ludzi z suteren, tak jak zwykli ich opisywać pełni dobrej woli i współczucia autorzy umoralniających powiastek z życia ludu. Bogactwo warstwy ściśle realistycznej tej powieści jest wprost niesłychane. I ona także, bardziej jeszcze może niż prawdomówność autora w sprawach najbardziej intymnych, poszerza naszą wiedzę o człowieku, o społeczności ludzkiej. Galeria barwnych postaci otaczających dzieciństwo autora ewoluuje w jakimś niepodobnym do naszego świecie, rządzi się własnymi prawami, własną moralnością, a motorem ich działalności jest „gana" — chęć, ochota do życia, impet, żywioł — gana, która, jak mówi Keyserling, „jest jednocześnie najsilniejszą z sił i najsłabszą ze słabości — pierwotną mocą i niemocą zarazem". Ojciec, stary pijaczyna z fantazją, matka, głupia mieszczka, dbająca o pozory, której postawa jest nieustannie demaskowana i która odgrywa w książce rolę Sganarela w Molierowskim *Don Juanie*, ślepa, zaharowana od świtu do nocy babka, pełna pogody ducha, humoru i wielkiej, bynajmniej nie konwencjonalnej, mądrości życia, stryjek nierób, fantasta i neurastenik, na utrzymaniu starszego brata, uwielbiany przez chłopca, bo chadza z nim kraść po sklepach i jest jedynym przyjacielem i powiernikiem jego dzieciństwa, druga babka, matka ojca, stara prostytutka i *„clocharde"*, bliższa i dalsza rodzina, sąsiedzi, koledzy z podwórka — wszyscy oni wiedzeni są wyłącznie instynktem biologicznym. I choć życie ich jest przerażająco tragiczne, jeszcze bardziej przerażające jest to, że poruszają się w nim najzupełniej naturalnie, nie zdają sobie w ogóle sprawy, że mogłoby być inaczej, że życie nie musi być aż tak koszmarnie nieludzkie. I właśnie ta zwykłość, codzienność koszmaru, z którym człowiek jest tak oswojony, że przestaje go w ogóle dostrzegać, jest chyba najbardziej wstrząsająca. Ona to nadaje relacji Douassota ów cierpki, goryczny smak prawdy, który wyróżnia ją spośród tysiąca innych.

Książki tej czytelnik polski nie przeczyta w polskim przekładzie, a przynajmniej nieprędko. Przerazi ona naszych wydawców, oburzy recenzentów, ba, gotowa nawet zjednoczyć w zgodnym proteście Putramenta z dziubasami, Sandauera z Kottem i Sterna z jego rozlicznymi oponentami, co wyczerpie problematykę naszych sporów literackich na najbliższych lat dziesięć. Nic nie szkodzi, czytelnik polski poczeka (przyzwyczajony), poczeka i Douassot. Wydamy go za lat dwadzieścia, jak obrośnie literaturą i egzegetyką, na zasadzie klasyka. Na razie polski czytelnik musi się obyć smakiem i zadowolić małym fragmentem w *Twórczości*.

Jerzy Lisowski

LION FEUCHTWANGER

W Kalifornii, w Pacific Palisades, zmarł Lion Feuchtwanger — ostatni z wielkiej trójki niemieckich pisarzy emigracyjnych, którzy spędzili lata drugiej wojny światowej w bliskim sąsiedztwie, na południu Stanów Zjednoczonych. Pierwszy z nich, Henryk Mann, umarł w roku 1950 w Los Angeles, w przededniu powrotu do Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Drugi, Tomasz Mann, opuścił w roku 1952 Amerykę i osiedlił się w Szwajcarii, pod Zurychem, gdzie w cztery lata później zmarł po operacji skrzepu w nodze. I oto nadeszła wiadomość, że najmłodszy z nich, autor *Sukcesu* i *Żyda Süssa*, uległ chorobie serca. Feuchtwanger spoczął u schyłku roku 1958 na cmentarzu w Santa-Monica.

Lion Feuchtwanger ustępował talentem obu braciom z Lubeki, ale przewyższał ich poczytnością swoich

utworów. Począwszy od roku 1925, to jest od ukazania się *Żyda Süssa*, zrobił błyskotliwą karierę. Książka ta osiągnęła w samym języku niemieckim nakład 2,5 miliona egzemplarzy, nie mniejszą popularność zyskał *Sukces*, trylogia *Wojna żydowska* i powieść *Fałszywy Neron*. Jego dzieła poczęto tłumaczyć na wszystkie języki świata, a książki napisane w Stanach Zjednoczonych należały w tym kraju do bestsellerów. Nic w tym dziwnego: proza Feuchtwangera jest na wysokim poziomie, łatwo czytelna, nie ma skłonności ku eksperymentalnemu nowatorstwu, wzoruje się na tradycji dziewiętnastowiecznej, „bierze" czytelnika ciekawą i dramatycznie skonstruowaną fabułą. Dużą poczytność zawdzięcza również autor uniwersalizmowi tematyki: akcja jego powieści toczy się w przeróżnych krajach, w Niemczech, Francji, Hiszpanii, Szwajcarii, Ameryce, w krajach Orientu, i to począwszy od antyku, na czasach współczesnych skończywszy.

Feuchtwanger urodził się w Monachium i tutaj zadebiutował powieścią *Grzmiący Bóg*, której akcja toczy się w środowisku artystyczno-literackim (1911 r.). Jest ono w pewnej mierze odbiciem tak zwanego Schwabinger Kreis, do którego należał wraz z Maksem Halbe, C. G. Maassenem i Erichem Mühsamem. Młody autor imponował już wtedy dużą erudycją historyczną, która wpłynęła decydująco na jego zamiłowania literackie i formę prozy. Ów historyzm uodpornił go również na wpływy przeróżnych kierunków i szkół, które na początku stulecia powyrastały w Niemczech jak grzyby po deszczu. Feuchtwanger był od początku i pozostał już pisarzem historycznym, czego ślady widać nawet w kilku współczesnych powieściach politycznych, które napisał w latach trzydziestych.

Repertuar gatunków literackich tego pisarza jest bogaty i obejmuje: powieść, nowele, dramat, esej, prozę wspomnieniową i publicystykę. Żywot jego utworów scenicznych był krótki i prawdopodobnie przetrwają one tylko jako pozycje bibliograficzne w encyklopedii literatury. Natomiost powieści i nowele mają trwałą wartość i wypełniają jeden z lepszych rozdziałów współczesnego piśmiennictwa niemieckiego.

Chociaż akcja historycznych powieści Feuchtwangera toczy się w różnych krajach i czasach, to jednak wyróżnić w nich można dwie charakterystyczne cechy, które decydują o specyfice jego prozy. Pierwsza z nich polega na jednolitości problematyki. Pisarz obiera za tło swoich dzieł epoki przejściowe, w których giną systemy społeczne, polityczne, formacje kulturowe i ideowe, ustępując miejsca nowym epokom, przynoszącym ludzkości radykalne przeobrażenia. Cykl *Józef* opisuje zmierzch państwa żydowskiego i wzrost potęgi rzymskiej, *Fałszywy Neron* przedstawia początek agonii Rzymu, *Lisy w winnicy* i *Mądrość głupców* (powieść o Janie Jakubie Rousseau) odtwarzają wrzenie przed Wielką Rewolucją we Francji i okres wojny wyzwoleńczej w Północnej Ameryce, *Goya* mniej więcej te same czasy w Hiszpanii. Ten wybór nie jest przypadkowy. Autor urzeka wielkie, na różne sposoby objawiające się i nieodwołalne — jak sądzi — prawo dziejowe, prowadzące ludzkość od form mniej doskonałych do coraz to lepszych i rozumniejszych. W posłowiu do *Lisów w winnicy* pisarz zwraca się do czytelników z wyjaśnieniem: „Bez trudu zrozumiecie, że bohaterem mojej powieści nie jest Beniamin Franklin, nie jest nim Beaumarchais ani król, ani Wolter, lecz ów niewidoczny sternik historii, który w osiemnastym wieku został odkryty, w dziewiętnastym wyraźnie rozpoznany, określony i chwałą otoczony, aby w dwudziestym stuleciu zadać mu kłam i oczernić go — tym bohaterem jest postęp".

Drugim osobliwym rysem prozy Feuchtwangera jest aktualizacja przeszłości. Pisarz jest stanowczym przeciwnikiem oglądania minionych czasów tylko i wyłącznie oczami człowieka, który żył w epoce stanowiącej przedmiot opisu. Autor mówi o sobie jako o powieściopisarzu historycznym: „Pragnie on przedstawić teraźniejszość i szuka w histori nie popiołu, lecz ognia. Chce zmusić siebie i czytelnika, by wyraźniej dostrzegli teraźniejszość, oddalając się od niej". W twórczości Feuchtwangera typ powieści historycznej kształtuje się tedy pod wpływem motywów dydaktyczno-politycznych, które są zresztą uzasadnione sytuacją Niemiec i niemieckich pisarzy emigra-

cyjnych po roku 1933. Katastrofa hitlerowska na wiele lat obróciła w niwecz nadzieje na zwycięstwo myśli oświeconej w Niemczech, toteż niejeden z pisarzy zwrócił się ku przeszłości, szukając w niej obiektywnych praw rozwoju i przykładów klęski tych, którzy te prawa gwałcą lub lekceważą. Tomasz Mann kieruje spojrzenie w epokę biblijną *(Józef i jego bracia)* i niemieckiego klasycyzmu *(Lotta w Weimarze)*, Henryk Mann w stronę Odrodzenia francuskiego *(Król Henryk IV)*, Arnold Zweig wraca do lat pierwszej wojny światowej *(Wielka wojna białych ludzi)*.

Charakterystyczny pod tym względem jest *Fałszywy Neron*, powieść o niewolniku, który po śmierci cesarza (przemilczanej ze względów politycznych i gospodarczych) ogłasza się Neronem, zdobywa despotyczną władzę i po latach okrucieństwa i przemocy zostaje obalony. Paralele z Hitlerem, Goebbelsem, Goeringem, podpaleniem Reichstagu są tutaj nie do przeoczenia. W innych powieściach brak bezpośrednich analogii, ale krzyżowanie się dwóch perspektyw: teraźniejszości i przeszłości, jest widoczne. Na ogół proza historyczna Feuchtwangera opiera się na doskonałej erudycji pisarza, uzupełnionej benedyktyńską pracą i rozległymi studiami przedmiotu. Takie dzieła, jak *Żyd Süss, Lisy w winnicy* lub *Goya* są doskonałym połączeniem historii z literaturą. Tutaj beletrystyka tchnie historią, a historia przemienia się w powieść. „Arystoteles poucza — pisze Feuchtwanger — że twórczość literacka jest bardziej powołana do obrazowania historii, aniżeli nauka. Autor *Lisów w winnicy* podziela to zdanie, chociaż nie jest wyznawcą Arystotelesa. Obiema rękami podpisuje się pod słowami: Klio jest muzą."

Odmienną grupę utworów tworzy cykl powieści aktualnych, zatytułowany *W poczekalni*. Składa się z trzech części: *Sukcesu*, opisującego Bawarię z lat 1921—1924, *Rodzeństwa Oppenheimów*, odtwarzającego schyłek republiki Weimarskiej i zwycięstwo narodowego socjalizmu, oraz *Wygnania*, opowiadającego o losach niemieckiej emigracji w Europie. Dwie ostatnie powieści powstały już poza granicami Niemiec, pierwsza wyszła z druku w roku 1930, wywołując w kraju, któremu już wówczas zagrażał zalew brunatnej zarazy, ogromne wrażenie.

Sukces, który uważam za najlepszą powieść Feuchtwangera, był już alarmem w płonącym domu. Ten utwór, opisujący początki narodowego socjalizmu w Bawarii i przeprowadzający doskonałą analizę społecznej i moralnej patologii hitleryzmu, przypieczętował losy książek Feuchtwangera w Niemczech. Sam autor ocalał jedynie dzięki temu, że w 1933 roku znajdował się w podróży odczytowej po Ameryce. O powrocie oczywiście nie było mowy. Jego książki zostały spalone, uniwersytet monachijski odebrał mu doktorat, mienie pisarza uległo grabieży. Autor zamieszkał na południu Francji, ale po wybuchu wojny został aresztowany przez rząd Vichy i tylko dzięki pomocy przyjaciół zdołał w ostatniej chwili umknąć z sieci przygotowanej przez gestapo.

Lion Feuchtwanger umarł w 74 roku życia. Towarzyszyło mu stale powodzenie, które jednak w ostatnich dwudziestu pięciu latach zatruwała gorycz emigracji. W kilku listach, które od niego otrzymałem i z pieczołowitym szacunkiem przechowuję, skarżył się na swoje osamotnienie, zaś z drugiej strony był wdzięczny udręce, która wydała, jak pisał, „skromne owoce — moje książki". Dzisiaj, kiedy wertuję jego artykuły, zatrzymuję wzrok na słynnym szkicu *Pisarz na wygnaniu*, gdzie czytam słowa o niemieckich autorach, wówczas rozsianych na emigracji: „Cały szereg wygnanych pisarzy dojrzał wewnętrznie, odrodził się i odmłodniał. Stali się oni nie tylko bardziej zgorzkniali, ale i mądrzejsi, sprawiedliwsi i wdzięczniejsi wobec swego nowego świata, głęboko świadomi swojego powołania. Owo »umieraj i stawaj się« jest ich przeżyciem i własnością".

Roman Karst

NAD SERBOCHORWACKIM PRZEKŁADEM „PANA TADEUSZA"

(UWAGI TŁUMACZA)

Przetłumaczyć dzieło poetyckie z jednego języka na drugi znaczy, w pewnym sensie, napisać nowe w języku, na który się tłumaczy, a zatem napisać to nowe dzieło poetyckie w cieniu czyjejś wielkości. Tłumacz poezji, czytając utwór z zamiarem przełożenia go, bez względu na to, jak dalece zna ów obcy język, nie może dalej myśleć w tym języku, lecz musi natychmiast w swej pamięci czytać wiersze w języku własnym, aby spostrzec zawczasu, jakie to elementy składniowe i leksykalne napotka w swej pracy nad przekładem. I najbardziej rytmiczna poezja w jednym języku, w dosłownym tłumaczeniu na drugi staje się najzwyklejszą prozą. Krótko mówiąc: tematem napisanym prozą. Rozporządzając myślą, obrazem poetyckim, stylistycznymi i składniowymi konstrukcjami, grą słów i wyobraźni oraz, idąc dalej, takimi lub innymi dźwiękami wiersza czy taką lub inną poetyzacją można napisać nowe dzieło poetyckie w ojczystym języku tłumacza. Przekład poetycki musi być tym samym dziełem, jedynie w innym języku, przy zachowaniu całego naturalnego charakteru języka macierzystego, a jednocześnie całej lekkości, którą odznaczają się dobre wiersze w języku tłumacza. W ostatecznej, najdoskonalszej konsekwencji przekład poetycki musi oddziaływać tak, jak gdyby oryginał był napisany w języku tłumacza, przy czym zatrzymać powinien w sobie fluid innego narodu, czar obcej poezji, cudzego języka i innego człowieka. Jest to jednak nazbyt wiele, aby mogło być w praktyce zrealizowane. Nie może się obejść bez ofiar.

Z tej też racji, kiedy po raz pierwszy czytałem *Pana Tadeusza* Mickiewicza, od razu reflektując na jego przekład, strach przed koniecznością wielkich ofiar długo mnie męczył. Wahałem się, mimo iż miałem już poza sobą blisko 3000 wydanych i przetłumaczonych linijek z języka włoskiego i rosyjskiego, a więc pewną rutynę, bez której również nie można się obyć. Przekład *Pana Tadeusza* wydał mi się rzeczą trudną, prawie nie do wykonania. Nie dlatego, aby utwór ten trudno było zrozumieć. Nie jest to poezja filozoficzna, z ukrytymi myślami i niezbadanymi głębiami idei i obrazu poetyckiego, lecz poezja czysta, przejrzysta i co jest może najpiękniejsze i najtrudniejsze w sztuce — jedyna i bezpośrednia. Z serdecznej, dowcipnej, idyllicznej opowieści — coraz szerszym rozpędem, coraz bardziej epiczną zwartością — zaczyna urastać do tragicznego, a zarazem monumentalno-tryumfalnego finału epopei.

Jej epilog jest może, dla tłumacza, najtrudniejszy ze wszystkiego. Zawiera w sobie cały tragizm uczuć patriotycznych wielkiego poety, który na psychologicznym podłożu tego epilogu i czynników emocjonalnych w nim tkwiących oparł całe swoje zadziwiające dzieło.

Tak więc pokusa była dostatecznie silna i bezwzględnie wystarczająca, by skłonić młodego podówczas tłumacza, jakim byłem, do zaryzykowania przekładu. Podobnie jak w Mickiewiczowskim epilogu spotkali się tu przyjaciele: profesor Josip Hamm i świętej pamięci profesor Julije Benesić, mistrzowski tłumacz i znawca obu języków. I oni to służyli mi radą za radę, pomysłem za pomysł i oceną za ocenę. Co się tyczy strat, to tłumacz, który zna swą pracę najlepiej, wie, co zgubił. Fakt jednakże, że przekład ujrzał światło dzienne, dowodzi, że straty nie są zbyt wielkie.

Zawdzięczam to przede wszystkim stosunkowo wielkiej bliskości języka polskiego i serbochorwackiego, czyli chorwacko-serbskiego. Trzeba by tutaj uczynić małą dygresję, aby wyjaśnić większości obcokrajowców nieco niejasną sytuację związaną z tymi pojęciami językowymi. Są one całkowicie usprawiedliwione tak z racji etnicznych, jak i narodowych i historycznych. Ze wszystkich motywów właśnie historyczne są tu najważniejsze. Jest najzupełniej logiczne, że jeden i ten sam język będzie się do pewnych granic rozwijał całkowicie odmiennie, jeśli ośrodki kulturalne, w których jego rozwój następował — w swej szczytowej kulturalnej nadbudowie — były

przez wieki całe geograficznie, politycznie i historycznie rozdzielone. Tak też właśnie działo się z dwoma głównymi ośrodkami kulturalnymi języka serbochorwackiego — z Białogrodem i Zagrzebiem.

To, że Białogród przyswoił sobie „ekwaski" rodzaj wymowy starosłowiańskiej głoski „jat", a Zagrzeb wersję „jekawską", stanowi najmniejszą różnicę, gdyż jest ona z jednej strony czysto mechaniczna, a z drugiej — wielka ilość Serbów, nawet i w samej Serbii, mówi także na sposób „jekawski", tak jak Chorwaci „ekawcy" z czysto naturalnego „kajkawskiego" podłoża dialektologicznego. Również do mechanicznych różnic możemy zaliczyć graficzną różnicę między alfabetem łacińskim a cyrylicą. Znacznie ważniejsze różnice powstały, z przyczyn kulturalnego rozdwojenia w przeszłości, w języku naukowym, a więc w terminologii naukowej, w zasadniczej leksykalnej rezerwie języka szczytów intelektualnych, w obrębie pojęć abstrakcyjnych. Dalej pewne różnice zaznaczają się w wyborze synonimów, w określonej liczbie wyrazów codziennych, ale ani nie są one zbyt liczne i zbyt ważkie, ani też tak wzajemnie niezrozumiałe, aby mogły stworzyć wyobrażenie, że powstały dwa różne języki.

Rezerwy leksykalne całego języka, prócz nieznacznych wyjątków i różnic, i leksykalna rezerwa wszystkich podstawowych pojęć konkretnych i abstrakcyjnych są całkowicie identyczne. Ogólna morfologia w gramatyce, jak i cała składnia, z określonymi, w większej części mechanicznymi różnicami, są najzupełniej te same. I właśnie tłumaczenie *Pana Tadeusza* jest na to w pewnym sensie najlepszym dowodem. Mój, wąsko rzecz biorąc, język rodzimy to serbski „ekawski". To jeden określony, stosunkowo wyróżniający się wariant, używany na terenie Wojewodiny i w północnej Serbii z zasadniczymi leksykalnymi, a przede wszystkim akcentowymi osobliwościami. Akcent w języku serbochorwackim jest niezmiernie skomplikowany i posiada liczne warianty i formy oboczne, z którymi nawet językoznawcy nie są jeszcze w stanie sobie poradzić. I to też posiada zasadnicze znaczenie. Przekład jednak *Pana Tadeusza,* który wydany został w Zagrzebiu na podłożu chorwackiej odmiany naszego języka, jest na tyle „chorwacki", na ile jest „serbski".

Włączmy do naszych rozważań także język polski, podobieństwa z nim i różnice, które istnieją i które były ważne bądź jako ułatwienie, bądź jako przeszkoda w przekładaniu *Pana Tadeusza.*

Wielkim ułatwieniem dla każdego, ktokolwiek tłumaczy z polskiego na serbochorwacki, jest to, że ani jedna, ani druga poezja nie posiada naturalnych męskich rymów bądź ma je w minimalnej ilości, tak że rymowanie jest na ogół oparte na rymach żeńskich.

W obu językach nie ma naturalnej jambicznej metryki, przeważa metryka trocheiczna i, zgodnie z tym, trocheiczne rymowanie — bowiem ani w naszym, ani w polskim języku akcent nigdy nie może paść na końcu słowa.

Obok tego trocheicznego porządku metrycznego istnieją dodatkowo liczne amfibrachy i podobne kombinacje metryczne. Pewna komplikacja dla tłumacza z polskiego zawiera się w tym, że nasz język obfituje w daktyle bądź słowa trzyzgłoskowe, które mają akcent na pierwszej sylabie, podczas gdy ilość daktyli w języku polskim jest mała, można by rzec — prawie nie istnieją. Ta różnica występuje specjalnie drastycznie w słowach leksykalnie jednakich w obu językach. Dają one jednak inne zestawienia lub też inne efekty metryczne. W ten sposób tłumacz traci częstokroć gotowy rym czy kombinację metryczną i musi szukać zupełnie innych pojęć, synonimów bądź nawet zmian w przenośniach poetyckich tylko dla metrycznego schematu czy brzmienia rymów. Na szczęście i nasz język, mimo że posiada wielką liczbę daktyli, nie toleruje ich w rymach i to przy rymowaniu starej poezji, która mniej więcej odpowiada formie poezji epoki Mickiewiczowskiej. Z drugiej strony nasz język stwarza nam pewne ułatwienia: możemy uznać, za element metryczny zgłoskę nieakcentowaną, jeśli tylko jest długa. Można też posłużyć się krótką nieakcentową zgłoską w słowach dłuższych (czterozgłoskowych), gdzie występuje oboczny akcent, który wówczas spełnia rolę swoistego rymu lub zestawienia metrycznego.

Dzięki tym wszystkim podobieństwom i możliwościom, które pozwalają wyrównać metryczne różnice, względnie

łatwo można osiągnąć w naszym języku tak zwany czysty polski trzynastozgłoskowiec, mimo że jako forma poetycka trzynastozgłoskowiec u nas nie istnieje. Nasz czytelnik nie odczuwa trzynastozgłoskowca w przekładzie czy nawet w oryginalnej poezji, deklamowanej według tego zapożyczonego wzoru metrycznego, jako czegoś obcego. W naszych przekładach poetyckich w licznych wypadkach bardzo łatwo osiągnąć prawidłową cezurę po siódmej zgłosce z prawidłowymi węzłami akcentowymi, tak jak w języku polskim.

Odstępstwa zdarzają się dosyć często z tego powodu, że nasz język ma akcent na różnych zgłoskach prócz ostatniej. Nie zawsze można było wynaleźć słowo czy konstrukcję składniową, pozwalającą odtworzyć autentyczną figurę metryczną jak w języku polskim, który jest pod tym względem bardziej prosty i jednoznaczny. Jednakże ogólna kadencja polskiego trzynastozgłoskowca okazała się na ogół osiągalna. Na ogół — gdyż są różnice akcentacji. Nasz język jest bardzo bogaty akcentacyjnie: ma cztery akcenty (dwa krótkie i dwa długie), a każdy akcent, zarówno krótki jak długi, posiada jeszcze swoją wznoszącą się lub opadającą melodię, która w długich sylabach jest bardzo zagmatwana, ale ważna w kadencji języka. Dodajmy do tego, że akcentowane sylaby nie są całkiem — jeśli idzie o melodię — obojętne i że są niezmiernie charakterystyczne. W ten sposób możemy otrzymać przybliżony obraz ułatwień i trudności, które nastręczają się samym Serbom i Chorwatom na drodze do uformowania pięknego, całkiem prawidłowego i melodyjnego języka. Sprawy te są szczególnie skomplikowane w poezji tłumaczonej i w poezji w ogóle. Tłumacz może w swym wierszu liczyć na tę lub inną formę oboczną akcentu, na ten czy ów efekt z nieakcentowanymi zgłoskami, gdyż specjalne charakterystyki graficzne używane są wówczas, gdy istnieje niebezpieczeństwo, że sens zdania zostanie źle zrozumiały. Tłumacz i poeta nigdy nie są absolutnie pewni, czy odbiorca tak właśnie to przeczyta, zwłaszcza czy będzie mógł z samej kadencji wiersza poznać kadencję języka autora lub też tłumacza. Wiersze te można czytać wedle swoich założeń akcentacyjnych czy według własnego odczucia melodii nieakcentowanych zgłosek i wówczas kadencja wiersza nie będzie taka, jaką miał jej zamiar nadać poeta czy tłumacz. Jeśli jednak wiersze są dobre i wzruszające — ich twórca i odbiorca znajdą się na jednej wspólnej płaszczyźnie i wiersz działa tak, jak zamierzył autor. Ostatecznie możliwość znajdowania własnych wariantów kadencji wymowy jest jedną z najpiękniejszych cech naszego języka, w czym się on bardzo różni od polskiego.

Jest jeszcze jedna wielka różnica, dla nas wielce niekorzystna. Podczas gdy język polski obfituje w rymy, w czyste rymy, nasz jest pod tym względem bardzo ubogi. Męskich rymów jest bardzo niewiele, tyle prawie, ile u Polaków — pod tym względem polscy tłumacze muszą się tak samo nabiedzić przy przekładzie dzieł poetyckich we wszystkich innych językach, które mają wielką ilość jednozgłoskowych rymów i akcent na ostatniej zgłosce, np. język rosyjski, francuski, niemiecki, angielski... Jugosłowianie w ogóle mają trudności z rymami. Prawdziwych, czystych rymów jest tak niewiele, że właściwie nie można na nie liczyć. Liczba rymów zwiększa się np., gdy rymujemy wstępujące i zstępujące akcenty przy jednakowej długości oraz długą akcentowaną zgłoskę z długą nieakcentowaną czy krótką akcentowaną z oboczym akcentem. Ale i mimo to liczba rymów nie jest zbyt bogata i ani się umywa do liczby rymów w polskim. Z krótkiego lirycznego wiersza można jeszcze jakoś wybrnąć, ale w większym dziele epicznym, takim, jakim jest *Pan Tadeusz*, o wiele częściej niż w oryginale rzuca się w oczy powtarzanie rymu o tym samym dźwięku. Jedyne, co pozostanie wówczas naszemu tłumaczowi, to „ukryć" rym. To znaczy tak sprytnie wcisnąć go w syntaktyczną konstrukcję, że wypadnie on w najwłaściwszym i najnaturalniejszym miejscu i w ten sposób zachowana zostanie dyskrecja. Jeśli nawet konstrukcja składniowa nie jest przesadnie naciągnięta, w naszej poezji natychmiast bardzo drastycznie wyczuwa się ubóstwo rymów i wiersz, jak my to powiadamy, „natrętnie bębni". W wypadku Mickiewicza „ukrycie" rymów było równoznaczne z wyższym poetyckim nakazem. Są one bowiem i w oryginale „ukryte". Wiersz jest tak naturalny, tak przejrzysty,

tak równy, poezja tak niewymuszona, że tę powieść poetycką odczuwa się niby jakąś wspaniałą baśń, dźwięczną i melodyjną. Pod tym względem Mickiewicz jest bardzo trudny do oddania. Z tego pewno powodu ten wielki poeta jest tak rzadko u nas przekładany. Prócz mego przekładu istnieje jeszcze stary przekład *Pana Tadeusza* znanego językoznawcy i slawisty, profesora Tomy Maretića. Przekład ten pochodzi z końca zeszłego wieku. W pierwszych latach dwudziestego stulecia Iso Velikanović, znany tłumacz, w pierwszym rzędzie dzieł prozy, przełożył wszystkie sonety Mickiewicza i pomniejsze wiersze. Prócz tego nieco przed ukazaniem się mego przekładu *Pana Tadeusza,* który wydany został w 1951 r., znakomity znawca języka polskiego, profesor Julije Benesić, przetłumaczył *Dziady.* Być może spotyka się jeszcze pomniejsze przekłady w języku archaicznym i o niewielkiej wartości oraz drobne przekłady rozsiane po czasopismach i gazetach. Moje przekłady sonetów Mickiewicza jeszcze nie ukazały się w druku. Ogólnie rzecz biorąc niewiele to pozycji bibliograficznych, ale kiedy się weźmie pod uwagę, że dwa najważniejsze i największe dzieła są już przetłumaczone, wówczas nie jest to znów tak mały bilans ogólny. Trzeba przy tym zaznaczyć, że najnowsze przekłady tak Benesića, jak i mój, już wkrótce po wydaniu zostały rozprzedane i weszły do wyboru literatury, w skład obowiązującej lektury w wyższych klasach gimnazjalnych.

Jak wszystkie pozostałe wielkości polskiej literatury, Mickiewicz zajmuje wśród nas należne mu miejsce, mimo iż poezję epicką i dramatyczną czyta się na ogół mniej chętnie niż lirykę. Nie można jednak nie pokochać *Pana Tadeusza,* tej epopei tak prostej formalnie, unikającej wymuszonych rymów.

Powróćmy znów do przekładu polskiego arcydzieła. Podobieństwo języków wiele trudności usunęło. Składnia nie przysparzała specjalnych kłopotów, gdyż jest oparta na tych samych zasadach, co nasza. Podobnie gramatyka, a w pierwszym rzędzie morfologia. Wielka część deklinacji jest podobna do polskiej bądź identyczna. Odmiana czasowników wygląda zupełnie tak samo, odmiana przymiotników i zaimków częściowo przypomina polską. Różnica tkwi w ilości czasów, ale nie jest to różnica zasadnicza. Ważna dla tłumacza jest długość różnych form gramatycznych. Przeważnie są one, jeśli chodzi o ilość zgłosek, równe. Polski czas przyszły czasowników niedokonanych jest na przykład krótszy, podczas gdy nasz czas przyszły czasowników dokonanych odznacza się większą zwartością. Polski czas przeszły złożony jest krótszy, ale my to zastępujemy aorystem i imperfectum, których nie ma w języku polskim itd. itp.

Tak więc długość słów jest mniej więcej jednakowa i nie ma tu takich np. komplikacji, jak przy tłumaczeniu z języka angielskiego, w którym słowa są znacznie krótsze od naszych. Tymczasem w jednym naszym trzynastozgłoskowcu mieści się mniej więcej tyle samo słów, co i w polskim. To jest niezmiernie ważne, gdyż nie wymaga gubienia pojęć i poetyckich wymian. Istnieją mimo wszystko konstrukcje w języku polskim, które się poważnie różnią od naszych, jak na przykład imiesłowy czasu teraźniejszego. Różnica jest i w ustawieniu przymiotnika. U nas przymiotnik znajduje się przed rzeczownikiem. W odróżnieniu od polskiego, gdzie przymiotnik, tak jak w języku francuskim, stawia się po rzeczowniku (*Sonety krymskie — Krimski soneti*). Jedynie dla zaznaczenia specjalnych niuansów intonacyjnych przymiotnik pojawia się za rzeczownikiem. Ogólnie rzecz biorąc, składniowe trudności nie istnieją też i dlatego, że nasza składnia jest bardzo swobodna i bardzo często zależna tylko od psychologicznego, intonacyjnego nakazu. Język polski jest znacznie bardziej podobny do naszego, niż to się na ogół wydaje, może najbliższy nam ze wszystkich słowiańskich języków. Trudność polega na przekazaniu natchnienia i wyobraźni Mickiewiczowskiej poezji. Dlatego też trzeba doskonale poznać własny język i być jakim-takim poetą we własnym języku. Nie mogę jednak sam oceniać własnego przekładu. Wiem tylko, że przekładając Mickiewicza żyłem w ustawicznym zachwycie, jak nigdy przedtem i nigdy poźniej, że włożyłem w tę pracę wszystkie siły, że uważam przekład *Pana Tadeusza* za największe dotychczasowe moje osiągnięcie. Myślę, że osiągnąłem jedno: to, co jest u Mickiewicza najpiękniejsze, starałem

się uczynić najpiękniejszym i najdoskonalszym również w swoim przekładzie. Są to przede wszystkim sławne inwokacje, które specjalnie ukochałem i przekładałem z zamiłowaniem, gdyż każda z nich przenosiła mnie w nową atmosferę następnych rozdziałów i dostarczała nowych poetyckich doznań. Dzięki długiej rekonwalescencji mogłem wyeliminować wszystkie inne prace i żyć Mickiewiczowską poezją od rana do zmroku. Znałem na pamięć każdy fragment, który tłumaczyłem, tak że mogłem przekładać bez pomocy oryginału w tych dniach trwającej dwa lata kuracji. Pamiętam zimowe dni nad morzem, letnie upały w wysokich górach, wśród wspaniałej przyrody — wszystko to nie jest bez znaczenia jako klimat dla tłumacza. Należałem cały do Mickiewicza i na podstawie tej miłości, którą żywiłem dla jego poezji, którą odczuwam nieustannie i teraz, wierzę, że musiało się to odbić i na samym przekładzie tych pięknych i drogich mi wierszy.

Djordje Saula

WYSTAWA POTWOROWSKIEGO

Naszemu malarstwu współczesnemu (współczesnemu w najszerszym zakresie) przybyła bardzo interesująca, bardzo wybitna indywidualność. Mówię przybyła, gdyż tworząc od lat poza krajem Piotr Potworowski był właściwie u nas nieznany lub tak jak nieznany. Dawna jego twórczość kapistowska jest oczywiście etapem w jego rozwoju, ale nie może go reprezentować. Ci nieliczni, którzy mieli możność zajrzeć do jego pracowni w Anglii, opowiadali o nowym Potworowskim cuda, ale malarza przecież dopiero oczami można poznać. Po Sopocie, Poznaniu i Krakowie oglądamy i my wreszcie Potworowskiego w Warszawie.

Wystawa Potworowskiego otwarta w Muzeum Narodowym to jedno z najpiękniejszych zaskoczeń. Istotnie, czegoś takiego się nie spodziewałem. Przygotowany byłem na wielką kulturę, jakąś swoistą syntezę Europy, a myśląc o Europie myślałem o Szkole Paryskiej. Chociaż już Michał Walicki mnie ostrzegał, bym się nie spodziewał Bonnarda, Matisse'a, Braque'a, szedłem na tę wystawę po refleks Francji. Otóż nie. Absolutna nowina. Piotr Potworowski jest najbardziej własnym ze znanych mi polskich malarzy współczesnych. Jest tak własny, jak własny jest Waliszewski, jak własny jest Makowski. Oglądając płótna Potworowskiego nie cofam bynajmniej zachwytu dla Cybisa, Taranczewskiego, podziwu dla Eibischa, Marczyńskiego. Ten zachwyt i ten podziw są nadal aktualne. Ale tych znakomitych naszych malarzy widzę na mapie malarskiej Europy, widzę ich związki, koleżeństwa czy sympatie z Francją.

Czyżby Potworowski żadnych sympatii nie miał i w swojej pracowni w Bath był całkowicie odcięty od świata? To nie byłoby możliwe. Ale przechodząc przez salki wystawowe, widzę wyraźnie, jak od pierwszych wystawionych obrazów z lat 1946—1949 Potworowski krok za krokiem oddala się od ideałów, które były wspólnymi ideałami malarstwa zarażonego Francją, idąc ku celom coraz trudniejszym, coraz bardziej własnym.

Te pierwsze (z lat 1946—1949) obrazy, *Praczki, Plaża w Kornwalii, Czytająca* i najpiękniejszy dla mnie z tego cyklu *Duet,* dekoracyjnością, upozowaniem wnętrza czy pejzażu każą myśleć i o Matisse'ie, i o Bonnardzie, i o Taranczewskim, i o Marczyńskim jednocześnie. Jest w tych płótnach własny koloryt Potworowskiego, jest własne zamiłowanie do jednej tonacji, własna subtelność. Z pewnością. Te płótna-uroki, płótna-radości oczu, płótna-elegancje są jednak na tle dalszej jego twórczości rozdrożem, stąd mógł jeszcze pójść wszędzie.

Każdy następny, jeśli nie obraz, to — sprawdzam w katalogu — każdy następny rok jego twórczości jest pogłębianiem, schodzeniem jakby niżej, głębiej, pod pierwszą dekoracyjną warstwę koloru, jest poszukiwaniem ściślejszych związków ze światem i nowych znaków rzeczy, znaków ich istotności. Na tej drodze poszukiwań Potworowski musiał na pewno spotkać Klee. Klee był może nawet jego największą przygodą, ale na nim się nie zatrzymał. Potworowski jest przede wszystkim malarzem, jego

jedyne znaki i symbole to barwa i walor. Gdy przeglądam katalog z czarnobiałymi reprodukcjami jego płócien, zdaję sobie gwałtownie sprawę z czystej malarskości tego malarza, który bez barwy jest ślepy i niewidoczny. Walor jest dlań wszystkim, jak dla Cézanne'a. A przy tym Potworowski walor wydobywa nie kontrastując, ale stężając i rozcieńczając jedną barwę lub nawet jeden jej ton, jakby wytłaczał w zieleni, to znów w niebieskościach, to znów w ciepłych różobrązach. *Las przed domem* czy *Zielony most*, to jakby płaskorzeźby zieleni. *Fontanna w Ostii* to biały kwiat, którym cały pejzaż niby ogród gęsty, nieprzebyty, zakwitł. *Siena* czy *Zachód słońca w Toskanii* wibrują swoim ciepłym, intensywnym różobrązem. Zresztą z jednej tonacji Potworowski nie zrobił reguły. To jest jedna tylko cecha tego malarza, jedna strona jego świata, do którego zresztą wdzierają się akcenty ostre, gwałtowne, dramatyczne. Czy to będą czernie w *Skałach*, w pejzażu „z czarną łodzią", czy w *Porcie węglowym w Kornwalii*, czy też żółcie w *Uliczce w Hiszpanii*. Potworowski szuka w rzeczach i w pejzażach ich istotności, tego, co nieprzypadkowe, tego, co je istotnie stanowi i wyodrębnia.

Poszukaniem istotności nazwałbym malarstwo Potworowskiego. To poszukiwanie każe mu odrzucić akcesoria przypadkowe, zewnętrzne pejzażu czy rzeczy. Potworowski szuka w pejzażach włoskich, walijskich czy hiszpańskich tego czegoś, co stanowi o ich intymnym, sobie tylko wiadomym, najbardziej niepowtarzalnym charakterze, Wydobywa z nich — tu z gleby, tam ze skał, tam z morza, tam znów z powietrza — elementy, które później układa w geometrię kolorów, kompozycje niefiguralne już, ale jeszcze nie abstrakcyjne. Poszukiwanie istotności oddala Potworowskiego od figuralnych przypadkowości, ale oddala go także od ogólników abstrakcji. Pejzaż jest pejzażem, a nie eksperymentem przestrzennym. Jest nawet — i o to właśnie Potworowskiemu chodzi — bardziej pejzażem, pejzażem w swojej istocie.

Piszę tę notę pod olbrzymim, ale pierwszym wrażeniem malarstwa Potworowskiego. Przeżywam go tak, jak widzę, nie spekuluję bynajmniej. Niektórymi płótnami sprawdzam własne przeżycia. Są zgodne. *Zachód słońca w Toskanii* czy *Siena* mówią mi o Włoszech to, co sam w nich dojrzałem, to ciepło ziemi, powietrza, miękkość kamieni. Innym płótnom już wierzę. Jakżeż różne są pejzaże hiszpańskie i kornwalijskie! Aż dziw, że ten sam malarz je malował. Nie akcesoria, nie przypadkowości kompozycyjne, ale powietrze jest w nich inne. Suche, spalone, odbite od twardych kamieni powietrze Hiszpanii (*Cienie balkonów*) i wilgotne, niemal soczyste powietrze Anglii.

Po wyjściu z Muzeum, już w domu czytam wstęp do katologu napisany przez krytyka angielskiego, Adriana Heatha. Przeżywając tak, jak przeżyłem Potworowskiego, nie byłem oryginalny. Tak Potworowskiego przeżywają wszyscy, którzy jego malarstwo znają; cytuję Heatha: „Nam, Anglikom, wprost zdumiewającym się wydaje ten cudzoziemski artysta tak silnie odczuwający i tak trafnie wyrażający atmosferę właściwą różnym regionom. Wilgotne, zielone pola z Sommerset, skaliste wybrzeże i rybackie wioski Kornwalii uwolnił od znanych malarskich skojarzeń i pokazał nam na nowo. Zobaczyliśmy je jak gdyby po raz pierwszy. Jak krajobrazy ujrzane w dzieciństwie obudziły w nas świeże i mocne przeżycia i takie samo uczucie niespodzianki — odnajdujemy w nich prawdę od dawna zapomnianą. Metody, jakimi artysta to osiągnął, nie mają nic wspólnego z natchnieniem amatora, nie wywodzą się również z neoprymitywu, postawa jego bowiem nie jest ani dziecinna, ani pseudonaiwna: ukształtował ją podziw dla tak wielkich mistrzów, jak Bonnard i Matisse".

Potworowski, który na cały rok do kraju przyjechał, odkryje nam także z pewnością istotę pejzażu polskiego. Zawieszony w hallu Muzeum *Pejzaż z Łagowa* (nie zamieszczony w katalogu) jest jego pierwszym słowem.

zb

POLSKIE NAGRODY LITERACKIE ZA ROK 1958

Nagrody literackie za rok 1958 nasuwają kilka refleksji dotyczących w ogóle organizacji naszego życia kulturalnego.

Oczywiście, nie dotyczy to wszystkich nagród. W *Przeglądzie Kultural-*

nym nagrodzono powieść, która nie uzyskała nagrody w 1957 roku tylko dlatego, że aparat nagród i wydawnictw nie działał należycie. W każdym kraju, przyzwyczajonym już do zimowego systemu nagród, postarano by się o to, aby *Podróż* Dygata dotarła do jurorów już w grudniu 1957 roku — otrzymałaby wówczas nagrodę, miałaby już dzisiaj nowe wydania, które ukazywałyby się z opaską „Nagroda *Przeglądu Kulturalnego*". Tymczasem powieść ukazała się o dwa miesiące za późno, nagrodę dostała o rok za późno, przy czym od roku już było wiadomo, że Dygat będzie jedynym i bezkonkurencyjnym kandydatem do tej nagrody. Jest chyba coś absurdalnego w tym rozmijaniu się nagrody z interesem handlowym, w tej niekorelacji wzajemnej, w tej abstrakcyjności nagrody, która wobec tego jest wyłącznie satysfakcją autora. Ale poza tym wszystko w porządku: dostał nagrodę świetny pisarz za dobrą książkę, za najlepszą chyba powieść roku, i może nawet najlepszą powieść, jaką sam napisał.

Piękna, ciekawa jest nagroda dla Witolda Kuli. Tu *Przegląd* okazał się konsekwentny w swych pozaliterackich zainteresowaniach, zamanifestował chęć wyjścia poza literackie getto, postawił na książkę, która wprawdzie miała wiele bardzo dobrych recenzji, ale nie była modna, nie zrobiła hałasu. Nagrodzono przy tym uczonego, który stał się pisarzem, nagrodzono *exodus* profesora z getta speców, nagrodzono wskrzeszenie dobrych tradycji pięknego pisania o historii. Przeciwko tej nagrodzie złego słowa nie powiem.

Powiem złe słowo przeciwko nagrodzie dla Kazimierza Brandysa za *Listy do pani Z.* Kiedy Kazimierz Brandys był autorem jednej z najambitniejszych — pomimo wszystkich wad — powieści współczesnych, jaką niewątpliwie jest *Matka Królów*, nie był brany pod uwagę w ani jednej nagrodzie. W tym roku, kiedy jest on autorem miłej, ale przecież błahej książeczki, zostaje laureatem bezkonkurencyjnym, i to pisma, które utwór ten drukowało w całości. Coś tu nie w porządku. *Listy do pani Z.* ani nie są wydarzeniem roku literackiego, ani nie są szczególnym osiągnięciem Brandysa. Nagrodzenie tej książki wygląda na gorączkowe wypełnienie dorocznej powinności, nie zaś na akt rzeczywiście świadomego swych założeń mecenatu.

Dalej idą nagrody dla krytyków. Rozumiem w pełni nagrodę dla Andrzeja Stawara, ale czy akurat za książkę o Boyu, skoro krytyk ten dopiero rok temu powrócił do czynnego życia literackiego publikując tom rozpraw z całego życia? Myślę, że Andrzejowi Stawarowi należała się nagroda za całokształt twórczości, nie zaś za tę książkę, która chyba nie stanowi najlepszej pozycji w twórczości krytyka.

Podobnie rzecz się ma z nagrodą dla Kazimierza Wyki. Przede wszystkim nie powinien jej dzielić z Flaszenem. Przy całej sympatii dla „szalonego recenzenta" z Krakowa, nie dorasta on swym dorobkiem swemu wspólnikowi od nagrody, którego pozbawiono w ten sposób możliwości kandydowania do Nagrody Wydawców w roku przyszłym, kiedy już chyba ukaże się jego tom szkiców o poezji.

Ale jakież kontrpropozycje? Co pominięto? Chyba tylko poezję, gdzie byłoby może co wybierać — wyszły przecież *Wiersze zebrane* Różewicza. Można było także dać wyraz podziwowi, jaki wszyscy żywimy dla osiągnięć polskiej kinematografii, i nagrodzić po prostu scenariusz któregoś ze zrealizowanych filmów. Można było także nagrodzić jakiś przekład — co znów byłoby oddaniem sprawiedliwości tłumaczom, którzy spełniają teraz rolę bodaj donioślejszą od pisarzy oryginalnych: zaleczają rany polskiej literatury. Tutaj kandydatów byłoby wielu, zarówno w poezji, jak i w prozie.

kij

FRANCUSKIE NAGRODY LITERACKIE

Grudzień, kulminacyjny miesiąc ubiegłorocznego sezonu literackiego we Francji, obfitował tym razem w niespodzianki. Przede wszystkim nagroda Goncourtów przypadła w udziale książce, która nie miała przedtem ani jednej recenzji w prasie literackiej i której nikt nie czytał, chociaż wyszła jeszcze przed wakacjami. Krytyka głośno wyraziła swoje zdziwienie — wypowiadając przypuszczenie, że jurorzy też chyba tej książki nie czytali — ale czytelnicy nie zawiedli, przynajmniej ci, którym sezon nagród dostarcza lektury na cały na-

stępny rok i Gallimard bije już 100.000-ny egzemplarz powieści Francis Waldera *Saint-Germain ou la négociation*. Nie dotarła ona jeszcze do nas, ale z recenzji sądząc nie będzie potrzeby do niej wracać. O „Femina" — damskiej nagrodzie literackiej — nie ma, jak zwykle, co mówić. Zacne panie nagrodziły swoim zwyczajem najgorszą książkę Françoise Mallet-Joris, która trzy lata temu interesującym debiutem *Le rempart des béguines* nie zdobyła łaski w ich oczach.

Prawdziwą niespodzianką był Renaudot. Nagrodzono pierwszą powieść wybitnego poety młodego pokolenia, Edouard Glissanta (znanego naszym czytelnikom z eseju o problemach kolonializmu, napisanego specjalnie do francuskiego numeru *Twórczości*), *La Lézarde*. Niespodzianką wypada to nazwać nie dlatego, że książka dobra (Renaudot od dawna ma szczęśliwszą rękę od Goncourtów), ale że, jak to często z powieściami poetów bywa, jest ona bardzo trudna, hermetyczna, mało komunikatywna, nie komercyjna. Dzieje się ona w kraju rodzinnym Glissanta, na Martynice, w 1945 roku. Mają się właśnie odbyć pierwsze wolne wybory w tej dotychczasowej kolonii. Grupa młodych rewolucjonistów przygotowuje kampanię wyborczą. Aby jednak lud mógł w tych wyborach zwyciężyć, trzeba przedtem zgładzić zdrajcę Garina, który jest czymś w rodzaju gauleitera tej prowincji z ramienia francuskich kolonialistów. Misja zgładzenia Garina powierzona zostaje młodemu chłopcu z gór, Thaelowi, który niedawno przybył do miasta i nie ściągnie podejrzeń na spiskowców. Rozpoczyna się długa wędrówka Garina i Thaela od źródła aż do ujścia La Lézarde, wielkiej rzeki, leniwie i kapryśnie przetaczającej swe wody od gór do morza Karaibskiego. Thael najpierw tropi Garina, lecz ten rychło go dostrzegł i dalej idą w dół rzeki razem, ten, który ma zabić, i ten, który ma zostać zabity. U ujścia rzeki Garin topi się sam, przypadkowo, bez pomocy Thaela. A następnej niedzieli lud wygrywa wybory. Ale to dopiero początek wielkiej pracy nad budowaniem przyszłości, wolnej przyszłości kraju. Młodzi rewolucjoniści rozjeżdżają się — jedni na plantacje, inni do szkół we Francji. Thael wraz z Walerią, młodą dziewczyną, którą pokochał, odchodzi w góry. Umawiają się wszyscy za lat dwadzieścia — kiedy każdy z nich już będzie „kimś", aby przyjrzeć się rezultatom swojej pracy. Ale wtedy, gdy Thael mówi do ukochanej „teraz moja rzeczywistość — to ty", dwa jego psy, pozostawione w domu i zdziczałe podczas nieobecności pana, rzucają się na Walerię i rozszarpują na strzępy. Czy sprawdzić się ma w ten sposób przepowiednia starego czarownika „papa Longue", haracz spłacony dawnym wierzeniom, ciemnocie i bożkom afrykańskim, czy też symbolicznie znaczyć to ma, że póki dzieło wyzwolenia kraju dopiero rozpoczęte, nie ma dla żadnego z tych młodych prywatnego życia i prywatnego szczęścia? Autor nie stawia kropki nad i. Piękna powieść Glissanta, napisana wspaniałą francuszczyzną, językiem wprost olśniewającym, ciężkim od zapachów, skrzącym się wszystkimi kolorami egzotycznych Antyli, majestatycznym i prymitywnym jak ten lud budzący się do świadomości narodowej, jest właściwie wielkim poematem, murzyńskim *Panem Tadeuszem*, tak dalece nasycona jest wierzeniami, krajobrazem, tradycją, nędzą, życiem i walką mieszkańców Antyli. Wyobraźcie sobie powieść napisaną przez Saint-John Perse'a! Warto pokusić się o jej przetłumaczenie na polski, ale nie zazdroszczę tłumaczowi. Bo tak jak *Pan Tadeusz* w przekładzie jest „doskonałą powieścią myśliwską", tak może i z poematu Glissanta wyjść powieść socrealistyczna.

Ostatnią wreszcie niespodzianką sezonu było przyznanie po raz pierwszy nowej nagrody literackiej, „La Nouvelle Vague" (tyle co: młodego pokolenia), ufundowanej przez redakcję tygodnika *L'Express*. Uzyskała ją książka Christiane Rochefort pt. *Le répos du guerrier*, o którą zażarta batalia toczyła się na jury „Femina". Panie z „Feminy" poczuły się zgorszone ilością męsko-damskich problemów roztrząsanych w tej książce i zrezygnowały z jej uwieńczenia. Umiejętnie jednak zorganizowana reklama zyskała tej książce z miejsca duży rozgłos. Dalibóg, nie wiadomo czym usprawiedliwiony. Książka jest nieźle napisana, ale we Francji to nic nie znaczy, to, co u nas kreuje klasyka, tam stanowi elementarne kryterium na egzaminie maturalnym. Françoise Giroud, wydawca *Expressu*, tłumacząc w wielkim artykule decyzję jury, stwierdza, że Christiane Rochefort po raz

pierwszy zdobyła się na powiedzenie otwarcie pewnych nader intymnych szczegółów dotyczących zachowania się pań w łóżku i odczuć ich związanych z tym miłym sprzętem domowym. Młoda, zamożna mieszczka, studentka, bierze na utrzymanie młodego człowieka, którego przypadkiem wyratowała od samobójstwa. Ten młody alkoholik, bynajmniej jej nie kochający, odkrywa, mówiąc górnolotnie (właśnie w stylu Christiane Rochefort), „tajemnicę jej ciała", mówiąc po prostu, robi to lepiej niż poprzedni „oficjalny" narzeczony. Miłość wkracza w głupie życie głupiej mieszczki, zmusza ją do największych upokorzeń, do zatraty własnej osobowości, aż wreszcie — *happy end* — w nagrodę za uległość, on też ją pokocha — dotychczas jej tylko używał — i zrobiwszy jej dziecko grzecznie się z nią ożeni. Gdyby nie nieznośna pretensjonalność tej książki, jej głupia egzaltacja i tandetność, byłaby może rzeczywiście interesującą lekturą. Ale cała jest zrobiona na zasadzie, „jak sobie mały Kazio wyobraża" bogate mieszczaństwo, sfery intelektualne, rozmowy malarzy abstrakcyjnych, ich wille na Riwierze, zarobki pisarzy a także... miłość. Przez cały czas lektury nie mogłem się oprzeć podejrzeniu, że ów czarowny romans z nie kochającym a jakże brutalnym mężczyzną jest jedynie rezultatem niespokojnych dziewiczych snów.

Może zresztą tylko nieporadność literacka (powieść kończy się na stronie sześćdziesiątej, a trwa do dwustu pięćdziesięciu) i niezbyt wielka odkrywczość wiekopomnych ponoć odkryć autorki była przyczyną takiego wrażenia. W każdym bądź razie jury „La Nouvelle Vague" mogło spokojnie pozostawić Christiane Rochefort debatom „Feminy". Gdyby chciało upamiętnić swój wybór, wrazić się w pamięć czytelników, zainaugurować nową erę we francuskich nagrodach, przewietrzyć trochę powietrze w tym dość stęchłym kramiku literackim — powinno było nagrodzić najciekawszy zeszłoroczny debiut i zarazem rzeczywiście wielką książkę. Myślę o *Gana* Douassota. Ale powstanie nowej nagrody nic nie zmieniło. Dwie najlepsze książki francuskie ubiegłego roku, *Gana* i *Wielki Tydzień* Aragona (jeszcze do nich powrócimy), pozostały nienagrodzone. Zgodnie ze zwyczajem.

jl

EGZYSTENCJALIZM I MEDYCYNA

Niepokoje bywają różne. Swego czasu był w modzie „jaskółczy niepokój", potem niepokój metafizyczny, obecnie weszliśmy w erę niepokoju egzystencjalistycznego. Ostatnio dobrali się do niego psychiatrzy amerykańscy. W czerwcu dr Rollo May wydał pokaźnych rozmiarów tom pt. *Existence: A New Dimention in Psychiatry and Psychologie* (Egzystencja, nowy wymiar w psychiatrii i psychologii),we wrześniu zaś ukazało się drugie studium *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy* pióra profesora nowojorskiego uniwersytetu, Williama Barreta. Te dwie książki wzbudziły w Ameryce żywe zainteresowanie dla egzystencjalizmu, a zwłaszcza jego zastosowania w psychoterapii.

Dr May, podobnie jak większość współczesnych psychoanalityków, uważa, że w dziedzinie tej potrzebne jest nowe podejście. Kuracja psychoanalityczna dawnego typu przestała być skuteczna, gdyż ulegają zmianie przedmiot i charakter kompleksów i z pacjentem dzieje się coś całkowicie innego niż to, na co się psychoanalitycy nastawiają.

Weźmy dla przykładu kompleks Edypa. Ten podstawowy schemat freudowski zakładał wrogość i rywalizację ojca i syna. Dr May twierdzi, że freudowskie wyjaśnienie greckiej legendy jest błędne. Według analizy egzystencjalnej w dramacie Sofoklesa nie chodziło o seksualne problemy Edypa. Istota rzeczy polega na tym, czy Edyp zda sobie sprawę z tego, co zrobił, czy potrafi przyjąć przerastającą siły ludzkie prawdę o sobie samym. Rzecz charakterystyczna, że kiedy Edyp dowiaduje się strasznej prawdy, pozbawia się oczu, organu widzenia, nie sexu. „Dramat Edypa to tragedia widzenia prawdy... tragedia samowiedzy, świadomości samego siebie".

Zwolenników tej nowej, egzystencjalnej interpretacji jest stosunkowo niewielu i nie wygląda na to, aby mogła stać się tak popularna, jak freudyzm. Egzystencjalizm właściwie rozumiany nie daje się łatwo upowszechniać, choćby dlatego, że zrozumienie go wymaga intelektualnego przygotowania. Kategoria podstawowa, egzystencja, na której cały system jest zbudowany, jest pojęciem nieuchwytnym. I chociaż istnieje nauka o bycie (ontologia), nie ma definicji bytu czy egzystencji.

Co więcej, egzystencjaliści są w sprzeczności z zasadami większości filozofów. Kierkegaard wzniósł sztandar filozoficznej rewolty przeciw wszystkim czysto racjonalistycznym i pozytywistycznym systemom i oświadczył, że rzeczywistość i prawda zawarte są w samym człowieku i jego działaniach, bez względu na to, czy są one racjonalne, czy nie. Egzystencja jest faktem, który wszystko obejmuje i wszystko tłumaczy. Człowiek, jedyna istota obdarzona świadomością, zdaje sobie sprawę zarówno ze swej egzystencji, jak i z nieistnienia. Stąd bierze się jego niepokój.

Podejście egzystencjalne odpowiada zarówno wierzącym, jak ateistom, i daje się stosować w różnych dziedzinach życia. Często praktyka poprzedza teorię. Niemal równocześnie, niezależnie od siebie, psychiatrzy: Eugeniusz Minkowski w Paryżu, Erwin W. Straus, baron Wiktor von Gebsattel w Niemczech oraz Ludwik Binswanger w Szwajcarii, zaczęli stosować fenomenologiczne i egzystencjalistyczne zasady w psychiatrii. Binswanger i inni nazwali swoją metodę *Daseinanalyse,* przyjmując Heideggerowski termin jako odpowiednik egzystencji.

Nowe podejście największym wzięciem cieszyło się u eklektyków. Przyjmuje się jednak również wśród freudystów i niektórych zwolenników Junga i Adlera, ostatnio zaś w Stanach wśród kontynuatorów Karen Horneya, Harry Stack Sullivana i Ericha Fromma.

Międzynarodowy Kongres Psychoterapii, który się odbył we wrześniu w Barcelonie, jako centralne zagadnienie wysunął analizę egzystencjalistyczną. Na tym spotkaniu dr May wyjaśniał, dlaczego jej wpływy w Ameryce były dotąd tak nikłe. Pragmatyczna tradycja, sięgająca czasów pionierskich, uczyniła z Amerykanów naród ludzi aktywnych, nieufnie odnoszących się do wszelkiej fikcji i abstrakcyjnego teoretyzowania. Ale, zdaniem dr. Maya, amerykański charakter kryje pod powierzchnią potencjalne możliwości „poznawania przez działanie" (*„knowing by doing"*). W ten sposób dochodzimy do Kierkegaarda, który głosił: „Prawda istnieje dla jednostki tylko wtedy, kiedy ona sama wytwarza ją w działaniu".

Stany Zjednoczone stały się ofiarą „zaabsorbowania zachodniego człowieka metodami mechanistycznymi, jego kultu dla techniki". Zastosowanie techniki do różnych celów zrodziło neurotyczną aktywność, nieustanne zajmowanie się czymś (*„keeping busy"*) dla samego zajęcia, ponieważ „działanie jest często łatwiejsze i może uśmierzyć niepokój szybciej niż istnienie".

Egzystencjalizm poszerza wiedzę o człowieku, przyczynia się do lepszego zrozumienia jego psychiki. W konwencjonalnej psychologii nie było miejsca na naprawdę zasadniczy niepokój, dotyczący zagadnienia bytu i niebytu, i dlatego nie można było stosować żadnych zabiegów ochronnych. Większość niepokojów przypisywano neurozom, powstałym na skutek okaleczeń uczuciowych czy stłumionych instynktów, hamujących u delikwenta zdolność zdobycia jakiegokolwiek sukcesu życiowego.

May twierdzi, że w latach 30-tych ilość zaburzeń typu seksualnego niezwykle zmalała, zwłaszcza w Ameryce, i źródeł stanów neurotycznych należało raczej szukać w tłumionej wrogości. Po drugiej wojnie światowej następuje nowa zmiana. Ludzie zaczęli odczuwać, że życie straciło dla nich wartość, narodził się egzystencjalny niepokój. Tu sprawa polega raczej na zaprzepaszczonych możliwościach niż na stłumionych instynktach.

W Ameryce objawy tej nowoczesnej depresji nie przybierają tak dramatycznej formy jak w Europie. Jest to wyzbywanie się osobowości na rzecz przesadnie celebrowanej rutyny zawodowej i absolutnego konformizmu, przy czym każde wypadnięcie z tego zmechanizowanego trybu powoduje zachwianie równowagi, co tłumaczy wzmożone picie w niedzielę i święta.

Typowym przykładem jest człowiek, który dla utrzymania zdobytego stanowiska pracuje na ciągle zwiększających się obrotach. Pierwszym objawem choroby jest niepokój, że pracuje „nie dość dobrze", potem zaczyna martwić się o drobiazgi i żyje w ciągłej obawie, czy czegoś nie zapomniał. Nie potrafi zażyć prawdziwego odpoczynku. Jest perfekcjonistą, a sztywny perfekcjonizm to jeden z objawów podświadomej winy. Ma zresztą powody, aby czuć się winnym. Zaniedbuje rodzinę, jest odizolowany od innych ludzi (podwładnych), czuje się niezdolny do miłości. Atak serca jest najczęstszym rezultatem tego typu załamań. Jak bowiem utrzymują

psychosomatycy, w praktyce każda część ciała może być zaatakowana przez psychiczny niepokój i rozpacz.

Zdaniem Maya, freudowski „człowiek naturalny", poruszany przez siły instynktu, nie wyczerpuje całej prawdy. Sullivan i Karen Horney uzupełnili ten obraz aspektem socjalnym, ale to jeszcze nie dosyć. Dla pełnego zrozumienia i skutecznego leczenia psychicznych odchyleń człowiek musi być widziany w swojej całości, w świetle własnej świadomości, swojej wyobraźni, swoich możliwości twórczych i swojej wyjątkowej zdolności widzenia siebie jako istoty skończonej, stojącej na brzegu nicości i — jak powiedział Pascal — „raczej tu niż tam, raczej teraz niż potem".

Nasz wiek ma coraz więcej skomplikowanych chorób. Rany zadane przez świadomość leczy się świadomością. Medycyna szuka lekarstwa w filozofii. Nie miejmy więc literaturze za złe tej odrobiny zmysłu samozachowawczego, z jakim zgłębia tajniki ludzkiej egzystencji.

at

TENDENCJE STRUKTURALNE

Wydany u nas przed kilkoma miesiącami (przez „Pax") szkic filozoficzny Emila Bréhiera *Problemy filozoficzne XX wieku* wywołał już kontrowersje. Pewien zapalczywy krytyk rzucił na książeczkę Bréhiera nawet anatemę, ma być jakoby szkodliwym fałszerstwem (cytuję intencję, a nie słowa). Nie piszę w tej chwili omówienia rzeczowego (takowe, obiektywne, naprawdę rzeczowe, napisane przez Bronisława Baczkę, ukazało się w *Nowych Książkach*), książeczka jest zresztą tak niewielka (100 str.), tak dobrze napisana i przetłumaczona (przez Mieczysława Tazbira), że każdy inteligentny człowiek w Polsce powinien ją przeczytać. Chciałbym więc tylko zwrócić na nią uwagę.

Szkic Bréhiera, znanego francuskiego historyka filozofii (zmarł w 1952 roku), nie jest bynajmniej rozprawą naukową czy profesorskim studium. To próba, próba bardzo eseistyczna (ze wszystkimi walorami i brakami tego gatunku) określenia tendencji wspólnych wszystkim szkołom, odmianom, kierunkom i prądom filozofii współczesnej. Bréhier, historyk filozofii z samej zasady niezaangażowany w żadnym kierunku czy prądzie filozofii, pokusił się o wykorzystanie tej w swoim rodzaju wyjątkowej pozycji. Jest to oczywiście pozycja wyjątkowa czysto teoretycznie, gdyż każdy filozof (chociażby był historykiem filozofii) w jakąś stronę ciągnie, w filozofii obiektywizm jest na pewno jeszcze trudniejszy niż gdzie indziej. Bréhier — bynajmniej zresztą tego nie ukrywa — ciągnie wyraźnie w stronę Francji, tamtejsze prądy czy odbicia prądów uprzywilejowując. Ale jest to przecież szkic, esej (tytuł francuski ściślej to mówi: *Les thèmes actuels de la philosophie*), gdzie właśnie jednostronność jest zaletą, a nie wadą.

Śledząc ze swego miejsca współczesną filozofię, naukę, literaturę, każdy usiłuje sobie jakiś obraz czy plan współczesnej aktywności humanistycznej urobić. Jest nim zazwyczaj obraz wykluczających się sprzeczności, walk, tarć, jednym słowem wojny. Dopiero kiedyś syntezy jakiś n-ty kierunek dokona. Myślimy tak, oczywiście naiwnie, kategoriami historii, okresów żadnych nigdy nie ma, syntezy nie będzie, syntezy to są koniki historyków. Bréhier ze swego miejsca śledząc filozofię współczesną próbował właśnie spojrzeć na nią oczami historyka, jakby już było po wszystkim, syntetycznie. Próba bardzo interesująca. Tu, gdzie większość widzi rozdarcie i walkę, Bréhier ujrzał jednolitość. Pod kątem tej jednolitości Bréhier przerzucił jak stronice książek wszystkie systemy i propozycje światopoglądowe współczesności. Od fenomenologii do egzystencjalizmu. Nie pominął psychoanalizy, *Gestaltpsychologie*, historyzmu Crocego, odmian socjologii, moralistyki, nie pominął także materializmu dialektycznego (Baczko wytknął Bréhierowi pominięcie jedynie neopozytywizmu). Za wspólną skłonność filozofii XX wieku Bréhier uznał strukturalność, całościowość. Struktura całościowa, niesprowadzalność do czynników pierwszych, antyanalityczność to według Bréhiera tendencje i metody filozofii, socjologii, psychologii i moralistyki współczesnej. Po dowody odsyłam wszystkich do szkicu Bréhiera. Chodzi mi bowiem o ciąg dalszy wywodu, o jego konsekwencję, odbicie artystyczne, odbicie się w literaturze tych tendencji.

Bo właśnie — jeśliby szukać dla literatury współczesnej więzi łączącej

różne jej tendencje — strukturalność, antyanalityczność byłyby tą więzią. Niechęć do analizy czy też niewiara w analizę, która by rozłożyła świadomość, psychikę na czynniki pierwsze. Człowiek jako blok niewyjaśnionych nigdy spraw panuje w literaturze XX wieku. Już wprowadzenie przez nadrealizm i literaturę psychoanalityczną pojęcia kompleksu jako czynnika pierwszego dało bazę tej strukturalności. Czynnikiem pierwszym stała się złożoność. Egzystencjalizm kompleks jeszcze bardziej rozbudował, włączył do kompleksu elementy socjologiczne. Człowiek powieści dwudziestowiecznej żyje w otoczce, w niej myśli, czuje, działa. Literatura nie szuka przyczyn, ale ukazuje związki, ich nierozerwalność, ich skrzyżowanie. I w każdej literaturze ta tendencja występuje, jakby szła z powietrza. Dwa przykłady naprawdę tego samego: Faulkner i Leopold Buczkowski. Splątanie, nierozerwalność, niepojętość u Faulknera i u Buczkowskiego cechuje ukazanych ludzi i ukazany świat, który jest strukturą niewiadomą i nieobliczalną. Dzieło tę strukturę odbija, nie usiłując jej wyjaśniać, w całości. Paweł Hostowiec pisząc w *Kulturze* Nr 4/58) o *Doryckim krużganku* zwrócił uwagę na tę funkcję dzisiejszej literatury, funkcię odbicia (bez próby ingerencji) skomplikowań świata.

Te tendencje literatury współczesnej dorzucają do racji Bréhiera jeszcze jeden argument. Tym bardziej że przecież w literaturach zawsze odbijają się filozofie.

zb

CO TO JEST SZMIRA?

Współczesny teatr służy wielu różnym i skomplikowanym celom. Zmieścić się tu mogą zarówno głębokie przeżycia artystyczne, jak i rozrywka. Cele te trudno rozgraniczyć. O tym, czy dany teatr spełnia swe zadania, decyduje nie tylko gatunek dostarczanych wrażeń, ale i wiele innych czynników. Wiadomo, że na przykład za Szekspira łączono w jednym utworze najśmielsze upojenia myśli i wyobraźni poetyckiej z humorem nieraz jaskrawym i rubasznym. Średniowieczne misteria bywały „przegradzane" wesołymi intermediami. W XIX-tym wieku niefrasobliwe farsy stawały się polem do popisu dla kunsztu znakomitych aktorów (u nas na przykład grywali je: Alojzy Żółkowski czy Kazimierz Kamiński). Próby ścisłego rozgraniczania komizmu czy tragizmu i ustalania „hierarchii" pewnych gatunków artystycznych podejmowane były w estetyce pseudoklasycznej, szczególnie we Francji (wiek XVII i początek XVIII, częściowo, aż po lata trzydzieste wieku XIX-go). Sztuczne te reguły zostały jednak obalone wskutek buntu poetów i artystów romantycznych. Wcześniej już „rozluźniała" je w wielu krajach, m. in. i w Polsce — publiczność.

A zatem nie gatunek widowiska i nie rodzaj tekstu decyduje o tym, czy dane zjawisko można określić mianem „szmiry". Komedia Francuska zaliczyła do stałego i „żelaznego" repertuaru narodowego sztuki Feydeau, Labiche'a, Meilhaca i Halévy'ego czy Courteline'a gdzie działa przede wszystkim „akrobatyczny" humor sytuacyjny. *Farsa o mistrzu Pathelin* jest — także i u nas — źródłem artystycznych doznań. Angielski dramaturg, John Osborne, spróbował w swym *Music-hallu* wskrzesić nieomal „jarmarczny" gatunek narodowego widowiska. Wiele elementów farsy i groteski znalazło się w *Ożenku* Gogola, w niektórych komediach Moliera i Goldoniego, w *Damach i huzarach* czy *Wielkim człowieku do małych interesów* Fredry. Nawet widowisko o charakterze „lekkim" może mieć ambitny poziom artystyczny. Wiedeń słynie z wysokiego poziomu pokazywanych operetek; a ileż wysiłku trzeba włożyć w dobrą (wokalnie, tanecznie i aktorsko) realizację operetki! Kabaret osiągnął świetny poziom na paryskim Montmartre na przełomie XIX i XX wieku, a także i u nas, w okresie „Zielonego Balonika" czy potem w „Bandzie" i „Qui-Pro-Quo".

Czasem identyfikuje się termin „szmiry" z pojęciem widowiska nieudanego, chybionego, nieumiejętnego czy niedołężnego. Choć zdarza się takie pomieszanie pojęć, należy go się jednak wystrzegać. Kiedy grupa ludzi, nie posiadających na to żadnych danych, spróbuje zagrać *Hamleta* czy *Dziady*, skutki mogą być jak najbardziej opłakane. Tak samo zawodny skutek odnoszą wysiłki pisarza bez talentu, który sobie postawi nawet najambitniejszy cel. Twórczości artystycznej potrzeba niemal takich samych danych — talentu,

pracy i wiedzy fachowej, — jakim wymaga praca architekta, inżyniera czy chirurga. „Natomiast nie w sztuce dużo znaczenia, ale intuicja i talent decydują czasem i w takich dziedzinach. Nauczmy i nauczmy wywrzeć przy wyborze, amatorom, gdzie może dać w teatrze efekt zwany farbą czy „klapą artystyczną". Tam przez nie nie jest jeszcze „zwiedzanie" [illegible] wprowadzenia powiem tego [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]?

Wszyscy niemal artyści pragną, mniej lub bardziej świadomie, oddźwięku, uznania i powodzenia. Niektórzy z nich — i to wydaje się objawem zdrowym — eliminują te ambicje poza sam akt twórczy, pragnąc publiczność zdobyć swą sztuką i swymi osiągnięciami. Oklaski i uznanie czy zarobki stają się więc nagrodą — a nie wyłącznym i istotnym celem. Inni podporządkowują się gustom, starają się do nich nagiąć. Także i w tym drugim wypadku można jeszcze mówić o pracy artystycznej. Zdarza się jednak, że powodzenie i zarobek stają się j e d y n y m i w y ł ą c z n y m celem człowieka piszącego, malującego, komponującego czy pracującego w teatrze. Tego rodzaju stanowisko pociąga za sobą zupełne wyłączenie twórczej ambicji i produkowanie utworów odpowiednio „skalkulowanych" czasem cynicznie obliczonych na zły gust. Gdy tego rodzaju „cynizm" służy j e d y n i e dążeniu do zysku, gdy autor tekstu, muzyki czy kompozycji plastycznej, a także dyrektor teatru, inscenizator lub aktor celowo i z góry rezygnują z wszelkich założeń artystycznych — mówimy o „szmirze" w ścisłym znaczeniu tego słowa. Pojęcie to obejmuje zatem pewną sumę cynizmu, a nawet złej woli. „Szmira" powstaje wtedy, gdy jej „producent" daje ś w i a d o m i e i c e l o w o utwór, co do którego lichoty sam nie żywi wątpliwości. Często „szmira" opiera się na spekulacji i zakłada z góry obniżenie artystycznego smaku.

Cechą tzw. „szmiry" jest jej powierzchowność, która pociąga za sobą kruchość. Wystarczy nieraz jeden potężny atak drwiny, by wyrugować najpopularniejsze okazy szmiry literackiej, malarskiej czy teatralnej. Anatol France i Lemaitre artykułami swymi wyrugowali z rynku teatralne adaptacje popularnego Ohnet'a. U nas Roy krótką frazą ze Słówek zadał poważny cios jednemu z popularnych pamiętników Magdaleny Samozwanec wrzucił w prawo mordercy a temu Trędowatą Mniszówny. Krytyka francuska i dobry smak zniweczyły ogromną przed 20 laty popularność Dekobry.

Walka w szmirą nie jest łatwa. Najskuteczniejszym orężem jest rozpowszechnianie sztuki wartościowej, zdecydowana dla niej pomoc oraz rozległy system mądrego i celowego wychowania estetycznego. A także — praca krytyki.

W. N.

SZEKSPIR POPULARNY

Pierwsze po dwóch wojnach wydanie dzieł Szekspira jest wydarzeniem. Cokolwiek powiedziałoby się, cokolwiek powie się dalej na temat edycji PIW-owskiej, sam fakt udostępnienia Szekspira jest — co tu dużo mówić — wielkim świętem. (Postulat odrobienia zaległości i wydania wszystkich arcydzieł europejskich nie jest bynajmniej maksymalizmem. Wszystkie wybitne dzieła klasyczne i współczesne powinny wejść w krew polskiej kultury, ażeby mogły [illegible] [illegible] i żyć [illegible]. Samodzielność prawdziwa [illegible] się może dopiero od zaspokojenia wszystkich głodów. To dopiero uodpornia na przypadkowe wpływy i umożliwia autentyczne odkrycia, oryginalność. Dla wszystkich naszych wybitnych twórców, wybitnych w sensie niepartykularnym, własny rozwój jest owocowaniem na glebie kultury europejskiej. Cóż dopiero mówić o twórcach arcydzieł kultury narodowej. Mickiewicz był jednym z najbardziej wykształconych umysłów swojej epoki, a Słowacki? Obaj znają znakomicie klasyczną i współczesną im literaturę europejską, znają wszechstronnie, są intelektualistami w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia. Ideał prostaczka, lirnika wsiowego to ideał wsteczny, nie do utrzymania. Przypominam to wszystko ciesząc się wznowieniem dzieł Szekspira, przedsięwzięciem pięknym, cennym, choć bardzo opóźnionym.)

Udostępnienie Szekspira było zawsze pierwszym obowiązkiem. Aż dziw pomyśleć, że tak późno nastąpiło. Udo-

stępniono już Rabelais'ego, Montaigne'a, Boccaccia, Fieldinga, Dickensa, przystąpiono do pełnych edycji Balzaka i Zoli, a o Szekspirze jakby zapomniano. Cóż za dysproporcja. Nie, wychodziły przecież w teatralnej serii PIW-u poszczególne dramaty w przekładach nowych, cóż z tego, że spornych niekiedy, jeśli to były próby odczytania Szekspira dziś, współcześnie. Mieliśmy więc prawo spodziewać się, że po cichutku trwa solidna, żmudna jak praca nad słownikiem robota nad nowym, krytycznym, bezbłędnym wydaniem dzieł Szekspira. Aż tu nagle tym nadziejom naprzeciw wyszedł sześciotomowy Szekspir PIW-owski. Po otworzeniu solidnej okładki z redakcyjnego wstępu dowiadujemy się, że jest to powtórzenie wydań dawnych, nawet antykwarycznie wyczerpanych w przekładach starych (Koźmiana, Paszkowskiego i Ulricha), skorygowanych i objaśnionych. „Na nowo odczytanego polskiego Szekspira, który zgodnie z nowymi wymaganiami umiałby stopić w jedno walory filozoficzne, poetyckie i nade wszystko sceniczne, trzeba poczekać" — pisze wydawca. Jak długo jeszcze? — mamy prawo zapytać. Już czas chyba, dwie wojny minęły od wydania Gebethnerowskiego (1912), na to odczytanie wreszcie. Tym bardziej że wśród przekładów opublikowanych w całości lub we fragmentach znajdują się rzeczy arcydzielne (np. *Otello* Miłosza).

Szekspira jednak otrzymaliśmy, a to najważniejsze. Szkoda, że dopiero teraz, bo na tego rodzaju wydanie mogliśmy się zdobyć przed kilkoma już laty, przed wydaniem Byrona (także wznowionego) np. Najwidoczniej wydawnictwo zreflektowało się szczęśliwie, odłożyło Szekspira „nowoodczytanego" na tatka latka i dało to, na co je było stać. Jak powiedziałem, to wydanie jest ewenementem mimo wszystko, powtarzam to z ochotą.

Szekspir nie będzie już rzadkością antykwaryczną. Nowe pokolenie inteligencji więc będzie mogło rozkoszować się Szekspirem w lekturze, co jest rozkoszą większą niż przeżycie teatralne. Pamiętam wciąż własne lektury dramatów historycznych np., żaden teatr ani film nie był w stanie ich zaćmić. Dopiero w czytaniu ten żywioł obrazu i języka działa pełnie, wszystkimi szczegółami bogactwa, niczego nie roniąc. Wydawca kilkakrotnie podkreśla, że obecne wydanie „jest w pełnym tego słowa znaczeniu wydaniem popularnym", jeszcze więc raz brawo, o to chodziło, o spopularyzowanie, o włożenie Szekspira w każde ręce. A popularność jakiejś edycji na tym polega przede wszystkim: nienaganność tekstu, masowy nakład i przystępna cena. Nie cofając żadnego ze słów wdzięczności wypada mi jednak polemizować z popularnością tego szekspirowskiego wydania.

Czym ono właściwie jest popularne? Tekst staranny, zgoda. Ale przystępność raczej gwiazdkowa albo imieninowa (270 zł). Nakład (10.000) bynajmniej nie zapewnia, że Szekspir znajdzie się w każdym inteligenckim domu. A edycja popularna jest istotnie. Popularność ta polega jednak na braku jakiejś własnej koncepcji — i co tu dużo mówić- — braku ambicji wydawniczej. Starych, szacownych i w wielu wypadkach bardzo pięknych, do dziś nieprześcignionych przekładów (Paszkowskiego np.) nie poddano analizie szekspirologicznej. Dodano objaśnienia, sprostowania, uczyniono więc minimum, ale jest to tylko minimum przyzwoitości. A przecież od wydawcy wznawiającego po dwóch wojnach podstawowe dzieło kultury światowej oczekuje się czegoś więcej. PIW tego wznowionego Szekspira załatwił zanadto po domowemu. Tak jakbyśmy byli pustynią kulturalną, nie mieli szekspirologów, i to szekspirologów z bardzo własnym, oryginalnym wkładem (Witold Chwalewik). Kiedyż mają dojść oni do głosu, jeśli nie przy takich okazjach? Zastosowanie metody i aparatu (choćby w deminutiwie) naukowego nie musiałoby być sprzeczne z popularnością, tym bardziej że wydawca też pewien aparacik zastosował. Aparacik nieszczególny, cacko ze spuścizny po minionym okresie. Tak właśnie pojmowało się przed kilkoma laty popularność edycji. — Posłowie w stylu gawędziarskim (Włodzimierza Lewika), aby broń Boże nie zniechęcić czytelnika. Np. takie zdanie : „Można przyjąć, że jako wyrostek łobuzował po mieście i okolicznych polach, chętnie zapuszczał się w piękne, lesiste pagóry pobliskiego Cotswoldu — a już chyba na pewno niejednokrotnie asystował przy różnego rodzaju widowiskach...". Przypisy natrętne, odbierające ochotę do pogłębienia wiedzy o Szekspirze, epoce, osłabiające wolę samokształcenia, jednym słowem takie, aby już każdy al-

fabeta mógł czytać Szekspira na leżąco. Jakby się cały świat spalił naokoło, nie istniały słowniki, encyklopedie, podręczniki, monografie. Tłumaczy się więc, co to jest Cyrce, Herkules, Hipokrates, Merkuriusz, Febus, Hekate... Wymieniam te pojęcia akurat, gdyż wyszedł właśnie równolegle z edycją Szekspira I tom *Małej Encyklopedii Kultury Świata Antycznego*, nie wiadomo dla kogo, w każdym razie nie dla czytelników PIW-owskiego Szekspira, oni już wiedzą.

Na litość boską, prymitywizm to nie popularność! Wydaje się encyklopedie, słowniki, monografie, to jest droga do upowszechnienia kultury, a nie poprzez przypisy okazyjne.

Wydanie popularne wymaga oczywiście komentarzy, przypisów tłumaczących aluzje, niedopowiedzenia, zawiłości filologiczne itd. Przypisy W. Lewika i A. Staniewskiej — oddaję im tę sprawiedliwość — tego typu wyjaśnienia zawierają także, zawierają głównie. Ale wtręty prymitywizmu, pozostałości z czasów, kiedy się miało czytelnika za idiotę, pracę ich skaziły.

Wydawnictwo wielką troską otoczyło szatę zewnętrzną, stronę graficzną. Okładka estetyczna, oprawa trwała, druk czysty. Ale papier! Poniżej poziomu. Na takim papierze nie wolno było drukować popularnego Szekspira. Prześwituje, są strony trudno czytelne. PIW zapowiada serię dzieł klasyków polskich na wzór francuskiej *Plejady*. Mają być drukowane na tzw. papierze biblijnym. Jeśli papier użyty do Szekspira jest właśnie tym naszym papierem biblijnym, radzę odstąpić od zamierzenia. Szkoda wysiłków.

Nazbierało się więc sporo zastrzeżeń do pięknego przedsięwzięcia. No cóż, tak długo czekaliśmy na Szekspira, tyle wiązaliśmy z jego wydaniem nadziei, że każdy, najdrobniejszy zawód urasta do dramatu. A zawody nie były tylko najdrobniejsze.

b

POETYKA SARBIEWSKIEGO

Brak wydania pochodzących z pierwszej połowy XVII wieku wykładów Macieja Kazimierza Sarbiewskiego o teorii poezji tworzył do niedawna poważną lukę w historii poglądów na poezję w Polsce. W roku 1954 w ramach nowej serii Biblioteki Pisarzy Polskich, wydawanej obecnie przez Instytut Badań Literackich, ukazał się pierwszy tom tych wykładów: wspaniała edycja dzieła o poezji epickiej i tragicznej — *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer* (przełożył Marian Plezia, opracował Stanisław Skimina). Obecnie zaś dostaliśmy do rąk tom drugi *(Wykłady poetyki*, przełożył i opracował Stanisław Skimina), zawierający pozostałe prace teoretyczne Sarbiewskiego: *O poincie i dowcipie, Charaktery liryczne, O zaletach i wadach elegii, O figurach myśli.*

Prace Sarbiewskiego są nam znane z rękopisów jego uczniów, spisanych pod dyktando wykładającego w jezuickich akademiach w Wilnie i Połocku. Cel Sarbiewskiego był podwójny: nauczyć słuchaczy analizy stylistycznej klasycznych utworów poetyckich — i dostarczyć im wskazówek w uprawianiu samodzielnej (a właściwie naśladowczej) twórczości. Są to więc długie szeregi definicji i przykładów, suche, „scholastyczne", wśród których jednak nie tylko specjalista dostrzeże mądrą myśl świetnego poety i humanisty. Na uwagę zasługuje fakt, że, wykładając po łacinie i operując niemal wyłącznie klasycznymi przykładami, wprowadził Sarbiewski liczne fragmenty z polskich utworów Kochanowskiego, którego zachwala i ocenia bardzo wysoko. Dla naszej wiedzy o poezji renesansowej i barokowej — nie tylko zresztą w Polsce, bo Sarbiewski działał i zbierał materiały za granicą — teksty Sarbiewskiego są niezmiernie cenne i niezastąpione.

Szkoda jednak, że odrabiając dotkliwe zaniedbanie w zakresie prac teoretycznych nie pomyślano zdaje się dotychczas o wydaniu pism poetyckich Sarbieviusa — który wśród naszych XVII-wiecznych pisarzy zdobył sławę największą i poza granicami Polski dość trwałą (na przykład w Anglii jeszcze niedawno utwory jego zamieszczane były w szkolnych wypisach łacińskich — wyróżnienie to zawdzięczał autor zapewne nie tylko poetyckiej i filologicznej świetności tych wierszy, ale i głośnej pochwale Coleridge'a). Urocze *Silviludia*, niezbyt adekwatnie przekładane przez Syrokomlę, są dziś tylko legendą straszącą uczniów szkół średnich. A jest to dziedzictwo, którego zapominać i wyrzekać się nie mamy

prawa — zbliża ono poezję staropolską do Mickiewicza.

zn

AMERYKAŃSKIE POLONICA LITERACKIE

Dotarły do nas kolejne numery z ubiegłego roku kwartalnika polskiego w języku angielskim, publikowanego w Stanach Zjednoczonych pt. *The Polish Review (Przegląd Polski)*. Kwartalnik ten wydawany jest przez emigracyjny Polski Instytut Sztuk i Nauk, z zasiłków osób prywatnych i rozmaitych instytucji.

The Polish Review jest poważnym pismem socjologiczno-politycznym i historyczno-literackim. Pretenduje ono do miana periodyku naukowego. Redaktorami jego są znani uczeni, jak prof. Oskar Halecki (przedstawiciel historiozofii katolickiej przed wojną w kraju), red. nacz. Wacław Lednicki, filolog rusycysta, profesor uniwersytetu Berkeley w Kalifornii, Ludwik Krzyżanowski, profesor uniwersytetu Columbia w New Yorku. Trzeba powiedzieć, że redaktorzy pisma są doskonale zorientowani we wszystkich wydarzeniach w Polsce. Znają świetnie prasę literacką, społeczną i codzienną, mają dostęp do wydawnictw naukowych w kraju. *Przegląd Polski* posiada tym większą wartość dla polskiej kolonii w Stanach, że zawiera na kilku ostatnich stronach zwięzłą, prowadzoną dzień po dniu kronikę wydarzeń w kraju ze wszystkich dziedzin życia społecznego, politycznego, ekonomicznego, kulturalnego i innych. *The Polish Review* ma dużą wartość jako informator i źródło bibliografii wszystkich książek dotyczących zagadnień polskich a wydawanych za granicą.

Zeszyty *The Polish Review* z zeszłego roku przynoszą, wśród rozmaitych artykułów politycznych, historycznych i gospodarczych, szereg pozycji historyczno-literackich oraz kilka ciekawych przekładów poetyckich na język angielski. Wśród tych ostatnich do najbardziej interesujących należy *Jan Lechoń's poetic work (Twórczość poetycka Jana Lechonia)* Zbigniewa Folejewskiego. Jest to obszerny esej informacyjny, przynoszący obok wielu wiadomości o samym poecie i jego towarzyszach ze Skamandra parę wierszy tragicznie zmarłego pisarza.

Folejewski omawia i tłumaczy twórczość Lechonia poprzez dwie antytezy: uczeń romantyków i ich antagonista. Ukazuje związki sztuki Lechonia z jego mistrzami, którymi byli Mickiewicz i Słowacki, oraz jego powiązania z Awangardą. Zastanawia się, w jakim stopniu był on poetą tradycyjnym, a w jakim nowatorskim, jakie elementy przeważały w jego twórczości. Rozważania te prowadzą do stwierdzenia, że Lechoń w swej wczesnej działalności artystycznej nie miał nic wspólnego z futuryzmem, z którym związanych było wielu poetów Skamandra, m. in. Julian Tuwim. Ten ostatni oscylował, wg Folejewskiego, między futuryzmem a klasycyzmem. W dalszych swych wywodach Folejewski podkreśla mocny związek Lechonia ze współczesnością dwudziestolecia, na dowód czego przytacza słowa samego poety, iż chciał on być „twórcą dnia dzisiejszego". Jednak cień przeszłości w tematycznej stronie poezji Lechonia górował nad problematyką otaczającej go rzeczywistości. Lechoń z jednej strony był piewcą piękna przyrody, radości i pogody życia, spontanicznym lirykiem, a z drugiej — posiadał aspiracje wieszcza, narodowego barda w rodzaju Mickiewicza czy Wyspiańskiego.

Folejewski uznaje poematy *Mochnacki* i *Piłsudski* za najlepsze utwory okresu wczesnej twórczości Lechonia.

Wspominając o tragicznym samobójstwie poety w 1956 roku usiłuje tłumaczyć je, obok przygnębiającej nostalgii za krajem rodzinnym oraz trudności współżycia z polską emigracją w Stanach, obsesją problemu życia i śmierci, nieba i piekła, która znalazła swój wyraz w późniejszej twórczości poety, poczynając od drugiego tomiku wierszy *Srebrne i czarne*, wydanego w 1924 roku w Warszawie. Folejewski twierdzi dalej, że muza poety często milkła, że Lechoń przechodził okresy bezpłodności twórczej, ale jego pierwsze wiersze młodzieńcze i tak zapewniają mu poczesne miejsce w literaturze polskiej. Od twórczości odciągały go inne zajęcia i one właśnie najprawdopodobniej były przyczyną załamań artystycznych pisarza.

Drugi okres rozwoju twórczego Lechonia przypada, zdaniem Folejewskiego, na lata II wojny światowej. Wtedy w poecie obudził się wieszcz narodowy. Lechoń odszedł od tematyki oso-

bistej, indywidualnej, zwracając się do tragedii własnego narodu. W tym okresie napisał więcej wierszy niż w dwóch dziesięcioleciach międzywojennych.

W roku 1953 Lechoń wydał w Londynie *Wiersze zebrane* (1916—53) zawierające trzy nowe cykle poetyckie: *Lutnia po Bekwarku, Aria z kurantem, Marmur i róża.* W tych cyklach doszły do głosu poważne uczucia patriotyczne i troska o los narodu polskiego. Lechoń, tak jak i jego mistrz Mickiewicz podczas powstania, nie walczył jako żołnierz w drugiej wojnie światowej, ale podobnie jak autor *Liryków lozańskich* posiadał rzadką zdolność identyfikowania swojej osobowości twórczej z doświadczeniami innych ludzi. Przykładem może być *Pieśń o Stefanie Starzyńskim* z *Lutni po Bekwarku,* którą Folejewski porównuje do Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona.* W cyklach wierszy z okresu wojny dominują uczucia heroizmu, cierpienia i troski. Jego *Wiersz dla Warszawy,* zaczynający się sparafrazowanymi słowami inwokacji do Litwy w *Panu Tadeuszu,* wskazuje raz jeszcze na żywe związki z romantykami.

W związku ze śmiercią Leopolda Staffa *The Polish Review* (numer 2—3, 57) przynosi nekrolog pióra Juliusa Balbina. Ogranicza się on tylko do podstawowych informacji o znakomitym poecie. Natomiast daje parę ciekawych przekładów wierszy Staffa.

Tenże sam numer *The Polish Review* zawiera interesujący artykuł Magnusa J. Kryńskiego podsumowujący rozwój literatury polskiej w kraju w latach 1949—54. Kryński analizuje przełom, jaki się dokonał w literaturze. Analiza ta uwzględnia czynniki ideologiczne i psychologiczne, które kształtowały literaturę od zjazdu szczecińskiego do „odwilży". Artykuł Kryńskiego nie jest całkowicie obiektywny. Obok szeregu trafnych stwierdzeń zawiera także stwierdzenia tendencyjne.

Z pozostałych rozpraw historyczno-literackich *The Polish Review* najwybitniejszą jest rozprawa Ludwika Krzyżanowskiego poświęcona pamięci Józefa Conrada.

S.D.

PRYWATNE ŻYCIE PISARZA

Penclub zorganizował jesienią 1958 roku rodzaj „konferencji okrągłego stołu" pisarzy z różnych krajów w Paryżu — poświęconej dyskusjom na pasjonujący temat: czy pisarz może i powinien chronić przed oczyma czytelników sekrety swego prywatnego życia?

Warto do tego problemu powrócić, tym bardziej że zagadnieniem pokrewnym zajmował się nieco później Zjazd Polonistów w Warszawie. W referacie Marii Janion rozpatrzony został długotrwały a kapitalny spór między zwolennikami „zewnętrznych" i „wewnętrznych" metod badania literatury. Otóż wydaje się, że jedną z metod „zewnętrznych" jest — wyjaśnianie dzieła literackiego biografią twórcy. Spróbujmy więc powiedzieć kilka słów oświetlających ów zawiły kompleks zagadnień.

Być może trzeba by się przy tym cofnąć nie tylko do Hipolita Taine'a (co czyni Maria Janion), ale i do Sainte-Beuve'a. Gdyż właśnie autor *Poniedziałków* próbował pierwszy tłumaczyć dzieło pisarza przy pomocy analizy jego życia, jego środowiska i jego epoki. I nie tylko teoretycznie formułował ten pogląd stary Sainte-Beuve, ale dał setki czy tysiące przykładów konkretnych w swej pracy, w której omawiał zarówno wielkich klasyków narodowych — szczególnie Rabelais'ego, Montaigne'a, Moliera i Corneille'a — jak i współczesnych mu romantyków. U nas „uczniem" — a przynajmniej zwolennikiem — Sainte-Beuve'a i jego metod był Boy. Warto dodać, że Sainte-Beuve potrafił swą konsekwencją i uporem zdziałać tak wiele, że ułożył coś w rodzaju wielkiej „hierarchii" wartości i osiągnięć literatury francuskiej, zastępując przestarzałą (wyśmiewaną m.in. przez Stendhala) systematykę pseudoklasyków (np. Laharpe'a). I znów Boy w dużej mierze przyjął kryteria i hierarchie swego świetnego mistrza tak dalece, że w swej wielkiej panoramie arcydzieł literatury francuskiej, przekładanej przez siebie na język polski, uwzględnił tych pisarzy i te dzieła, które Sainte-Beuve konsekrował.

Właściwie zarówno Taine, jak i Brunetière czy Faguet — a z drugiej strony przedstawiciele krytyki subiektywnej, jak Juliusz Lemaitre i Anatol France, byli pod tym względem zgodni z Sainte-Beuve'm. W *La vie litteraire* France'a portret Flauberta jako człowieka jest próbą wyjaśnienia jego pi-

sarstwa. I dopiero Proust zbuntował się przeciw „biograficznej" krytyce literackiej. Zdaniem Prousta, który bezpośrednio zaatakował Sainte-Beuve'a — życie pisarza nie odbija się w jego twórczości w sposób tak bezpośredni i prosty, jak sobie wyobrażał twórca *Port Royal*. Przecież działają także i prawa kontrastu, wewnętrznego sprzeciwu, niespodziewanych i zawiłych skojarzeń, psychicznej „kompensacji". Jednakże ów sprzeciw Proustowski nie sięgał tak daleko, jakby się mogło na pozór wydawać. Zastępował on nowoczesną psychologię — pewnego rodzaju psychoanalizą *avant la lettre* — dawną psychologię czy socjologię Sainte-Beuve'a i Taine'a. Stawiał raczej znaki zapytania i wyrażał wątpliwości, kazał sublimować i unowocześniać narzędzia analizy. Dopiero uczeni niemieccy, a także „formaliści" nauki o literaturze próbowali ograniczyć przedmiot dociekań i „interpretacji" do samego dzieła sztuki, niejako wyodrębnić je z otaczającego świata.

Powróćmy jednak do naszego ściślejszego tematu. Czy — będąc nawet zwolennikiem „zewnętrznych" metod badania literackiego — nie należy nieco ograniczyć wścibskiego zaglądania w życie prywatne pisarza? Autor *Studni cudów*, prezes Międzynarodowej Federacji Penclubów, André Chamson, przytacza w *Les Nouvelles Littéraires* przykład Martin du Garda, który tak bardzo bronił się przed ingerencją obcych w swe życie prywatne, że nie chciał nigdy upowszechniać żadnej swej fotografii. (Już nie mówiąc o tym, że nie udzielał dziennikarskich wywiadów.) Jeszcze skrajniejszym przykładem tej autentycznej rezerwy jest poeta Henri Michaux, który zezwolił jedynie na opublikowanie zdjęcia rentgenologicznego. Bo przecież nie tylko krytycy — dla wyjaśnienia tajemnic utworu — ale i dziennikarze dla sensacji przetrząsać zwykli sekrety życia pisarzy. Bywają nawet skandale.

Ale Chamson dodaje zaraz, że przecież słynny opis przedśmiertnych minut Balzaka, który zawdzięczamy Wiktorowi Hugo, ma wartość ogromną, wstrząsającą. A więc — konkluduje prezes Penclubów — „nie jest rzeczą najważniejszą obrona tajemnic życia prywatnego. Wszystko zapewne zależy od pisarskiej wartości tego, który nam te tajemnice odkrywa". Otóż wolno tu zauważyć, że pewne znaczenie ma jeszcze inny, przez Chamsona nie wspomniany, czynnik. Są przecież ogromne różnice subiektywne, dotyczące samych twórców i ich biografii. Jakżebyśmy się na przykład zubożyli w naszej wiedzy o twórczości Franciszka Kafki, gdybyśmy nie znali arcydzieła, jakim są jego *Listy do Mileny*. Listy przecież najzupełniej prywatne, cóż z tego, że poświęcone raczej snom i marzeniom, kompleksom i fantasmagoriom autora *Procesu* — skoro owe właśnie sprawy stanowiły istotę prywatnego życia Kafki, jego gorączkowej egzystencji, jego zadziwiającej gry uczuć, tortur, jakie mu narzucała rozgorączkowana wyobraźnia? Pewno, że można z zachwytem czytać i *Zamek*, i *Proces*, nie znając tych listów i prawie nic nie wiedząc o prywatnym życiu praskiego urzędnika ubezpieczeń. Ale nasze przeżycie będzie potężniejsze, głębsze — i wbrew przesądom zwolenników antybiografizmu czystsze — gdy fakty te znamy, niż wtedy, gdybyśmy się mieli wyrzec źródła owego dodatkowego poznania! Więc po cóż się dobrowolnie okaleczać?

A oto inny przykład — jeszcze ciekawszy. „Zwyczajny" widz, oglądający *Księcia Homburga* Kleista, może się zapewne głęboko wzruszyć nie wiedząc nic o okolicznościach, w jakich nastąpiła samobójcza śmierć poety. Ale już ten, kto pisze o znaczeniu utworu, nie mając tych wiadomości, może paść ofiarą — pomyłek. Jeden z naszych pisarzy doznał właśnie owej przygody. Pojął on dosłownie końcową aprobatę, jakiej ks. Homburg udziela niesłusznie na siebie wydanemu wyrokowi śmierci. A tymczasem, gdy wiemy, że utwór został napisany na 10 miesięcy przed samobójstwem w Wansee, i gdy sobie przypomnimy, że już 4 lata wcześniej Kleist szukał śmierci dobrowolnej, która by nie była samobójstwem w ścisłym znaczeniu tego słowa (np. przez udział w projektowanej wyprawie Napoleona na Anglię), nie zapuścimy się na błędne ścieżki i poddamy czystemu przeżyciu! Podobnie unikniemy błędnych wniosków, jeśli sobie uprzytomnimy, że rzekomy „militarysta" i „nacjonalista" czuł się w wojsku jak najgorzej, a w konspiracji patriotycznej współdziałał z wro-

giem pruskiego szowinizmu, wolnomularką i gorącą przyjaciółką Polaków, Bettiną von Arnim.

A sprawa Słowackiego? Wydaje mi się odkryciem ów fakt, uwydatniony w książce Pawła Hertza, w świetle m. in. listów do matki: twórca *Marii Stuart* mógł wrócić do kraju i odczuwał bolesną tęsknotę za ziemią ojczystą, matką i rodziną. Mimo to, włączając swe wiersze powstańcze do wydanego na obczyźnie trzeciego tomu poezji, Słowacki sam dobrowolnie odciął sobie drogę powrotu. A czy to wszystko, co wiemy o bolesnym odosobnieniu poety, o jego zmaganiach z emigracyjną opinią literacką, nie zaostrza naszego spojrzenia na *Beniowskiego* czy *Króla Ducha*? Nigdy się zapewne nie dowiemy, czy prawdziwa jest hipoteza o powiązaniu Słowackiego, z ruchem „węglarskim". Spróbowałem jednak w moim szkicu o *Fantazym* wysnuć wnioski z kilku faktów (które znamy dzięki listom) na temat sprawy Szymona Konarskiego i jej związków z losami dwojga przynajmniej bohaterów tego utworu: Jana i Dianny.

Niedawno ogłoszone w *Pamiętniku Teatralnym* fragmenty pamiętników Zofii z Fredrów Szeptyckiej, córki autora *Zemsty*, przynoszą m. in. jeden szczegół doniosły: nasz wielki komediopisarz cierpiał na chroniczną bezsenność, wiele swych rzeczy pisywał w nocy, wśród mąk znużenia. Wiemy ponadto z listów Fredry do Józefa Grabowskiego, że pod koniec życia autor *Wielkiego człowieka* był chory na ostry reumatyzm deformujący: „Ołówkiem piszę, bo mi trudno utrzymać pióro w pokrzywionych palcach". Pisanie było wtedy dla Fredry dużym i bolesnym wysiłkiem. A więc przemożna musiała być pobudka, która go do tej twórczości skłaniała, tym bardziej że na mocy własnego a ściśle dotrzymywanego postanowienia żadnego z tzw. „pośmiertnych" utworów nie miał oglądać ani na scenie, ani w druku!

Nieraz nadużyto u nas i nie tylko u nas metody „biograficznej". Warto przypomnieć, że niektórzy historycy literatury zmieniali się istotnie w „reporterów" czy też — odwrotnie — dziennikarze szukający sensacji sięgali po tematy historyczno-literackie. Ferdynand Hoesick nagromadził sporo faktów z życia Słowackiego, które nie były najbardziej przydatne. Ale już książka Maurois o Shelleyu — zapewne w jakimś stopniu dziennikarska — nie wydaje się utworem pozbawionym wartości poznawczej. Listy Wyspiańskiego do Stanisława Lacka dowodzą, że jedno zdanie poety dotyczące jakiejś przechadzki niegdyś odbytej po mieście włoskim może rzucić więcej światła na jego twórczość niż całe stronice komentarzy ściśle estetycznych i badawczych.

Uzupełniając konkluzję André Chamsona można więc powiedzieć tak: ważne jest, kto mówi o życiu prywatnym pisarza, jak mówi i o jakich życiowych faktach.

W.N.

ILE WYDAJE FRANCJA NA KULTURĘ?

W tygodniku *Arts* z 17—23.XII. ukazał się interesujący artykuł Yves Lemara, który próbuje ustalić wydatki państwa francuskiego na cele artystyczne i kulturalne. Zadanie to nie jest zbyt łatwe, gdyż wydatki te są rozproszone w różnych działach budżetu (np. Ministerstwa Oświaty, do którego należy Direction des Arts et Lettres, Spraw Zagranicznych z Departamentem Relations Culturelles, Sportów i Młodzieży, Rolnictwa, Obrony Narodowej itd.). Jak się okazuje, poważną pozycją są subwencje dla teatrów państwowych (Komedii Francuskiej, obu oper i TNP): 2 miliardy 369 milionów. Dla przykładu podajmy, że Théâtre National Populaire otrzymuje 93 miliony i ogłasza publicznie szczegółowy swój budżet; natomiast nie ujawnia szczegółów swych preliminarzy Zjednoczenie Oper (Wielkiej i Opera Comique), które kosztuje 1 miliard 576 milionów. Niejasne wydaje się autorowi artykułu przeznaczenie 19 milionów na „popieranie twórczości muzycznej" (z wyłączeniem Filharmonii). 8 milionów wydaje Francja na „odszkodowania literackie", jednakże niejedna reedycja arcydzieł napotyka podobno trudności. Muzea dostają 590 milionów, w tym jednak zaledwie 14 milionów na nabywanie nowych dzieł sztuki. Szkolnictwo artystyczne figuruje z pozycją 791 milionów, „akcja kulturalna" (w dziedzinie popierania twórczości): 946 milionów. Na biblioteki przyznano stosunkowo dużo: 1 miliard 582 miliony.

Znaczną sumą dysponuje departament Relations Culturelles na Quai d'Orsay: 14 miliardów 700 milionów. Figuruje tu m. in. szkolnictwo za granicą oraz kredyty na stypendia, ale i na popieranie techniki.

W budżecie Ministerstwa Sportów i Młodzieży można znaleźć 410 milionów na kulturę ludową. Wedle autora artykułu „koncepcje państwa w tej dziedzinie są dość mgławicowe". Budżet radia i telewizji pokrywają niemal całkowicie opłaty użytkowników. Radio udziela subwencji Stowarzyszeniu Autorów, przeznacza 250 milionów na publikację dzieł niewydanych i 500 milionów na orkiestry prowincjonalne. Centre de Recherches Scientifiques ma do dyspozycji 10 miliardów 600 milionów. Zdaniem Yves Lemara „stworzenie Ministerstwa Kultury, Sztuki i Literatury — nie jest zapewne pożądane. Ale należy powołać do życia organizm specjalny przy Prezydium Rady Ministrów dla sporządzenia inwentarza oraz określenia najniezbędniejszych i najpilniejszych zadań polityki kulturalnej". Jako przykład podaje autor ZSRR. Ponadto — wedle autora — konieczne są zwolnienia od podatków wobec wszelkich inicjatyw prywatnych w dziedzinie kultury, za wzorem USA, Niemiec i Włoch.

W. N.

Książki nadesłane

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Kraszewski Józef Ignacy — *Boży gniew*. Przygotował do druku, posłowiem i przypisami opatrzył Antoni Jopek. Opracowanie graficzne: Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 450, 2 nl.

— *Na królewskim dworze*. Przygotowała do druku, posłowiem i przypisami opatrzyła Danuta Brzozowska. Opracowanie graficzne: Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 463, 5 nl.

Orkan Władysław — *Komornicy*. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Posłowie Mirosławy Puchalskiej. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 159, 1 nl.

Piramowicz Grzegorz — *Powinności nauczyciela oraz wybór mów i listów*. Opracowała i wstępem opatrzyła Kamilla Mrozowska. (Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr 171). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. CXXXIX, 1 nl, 250, 2 nl.

Prus Bolesław — *Anielka*. Posłowie Aliny Brodzkiej. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 235, 1 nl.

Sarbiewski Maciej Kazimierz — *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przełożył i opracował Stanisław Skimina. (Biblioteka Pisarzów Polskich). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. XLI, 1 nl, 522, 2 nl.

Sienkiewicz Henryk — *Quo vadis*. Tom I/II. Wstęp napisał Julian Krzyżanowski. Przypisy i aneks opracował Tomasz Jodełka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; tom I str. 390, 2 nl; tom II str. 471, 1 nl.

Sieroszewski Wacław — *DZIEŁA*. Tom XIV. *Pan Twardost Twardowski. Czarnoksiężnik polski*. Powieść historyczna. Okładkę i obwolutę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 537, 3 nl.

Trzecieski Andrzej — *DZIEŁA WSZYSTKIE. Carmina. Wiersze łacińskie*. Opracował, przełożył i wstępem poprzedził Jerzy Krókowski. (Biblioteka Pisarzów Polskich). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. XLVI, 2 nl, 710.

Wyspiański Stanisław — *DZIEŁA ZEBRANE*. Tom 3. *Lelewel. Legion*. Karty tytułowe, tłoczenia i obwolutę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 255, 1 nl.

Zapolska Gabriela — *Córka Tuśki*. Okładkę projektowała Jadwiga Wiesiołowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 341, 3 nl.

— *Sezonowa miłość*. Okładkę projektowała Jadwiga Wiesiołowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 415, 3 nl.

Żeleński Tadeusz (Boy) — *PISMA*. Tom XV. *Dziewice konsystorskie. Piekło kobiet. Jak skończyć z piekłem kobiet? Nasi okupanci*. Tom opracował Władysław Kopaliński. Przedmową opatrzył Roman Zimand. Objaśnienia Janusza Szpotańskiego. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 414, 2 nl.

Klasycy literatury obcej

Alarcón Pedro Antonio, de — *Trójgraniasty kapelusz*. Historia prawdziwa, wielekroć opiewana w romansach, a dziś wiernie i wedle rzeczywistych zdarzeń spisana. Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Ilustracje Marii Hiszpańskiej-Neumann. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 163, 5 nl.

Balzac Honoriusz — *KOMEDIA LUDZKA*. IX. *Znakomity Gaudissart. Mu-*

za z zaścianka. Stara panna. Gabinet starożytności. Przełożył Tadeusz Żeleński-Boy. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 512, 2 nl.

— *KOMEDIA LUDZKA. X. Stracone złudzenia. Dwaj poeci. Wielki człowiek z prowincji w Paryżu Cierpienia wynalazcy.* Przełożył Tadeusz Żeleński-Boy. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 681, 3 nl.

Corneille Pierre — *Cyd.* Tragikomedia. Przełożył Andrzej Morsztyn. Wstęp, aneks i przypisy opracowała Jadwiga Gałuszka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 125, 3 nl.

Ibsen Henryk — *DRAMATY. Upiory. Rosmersholm. Budowniczy Solness. John Gabriel Borkman. Gdy wstaniemy z martwych.* Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 652, 4 nl .

Keller Gotfryd — *Romeo i Julia, na wsi.* Tłumaczyła Izabella Czermakowa. Opracowała Maria Gero. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 101, 3 nl.

Mann Tomasz — *Lotta w Weimarze.* Przełożył Feliks Konopka. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 411, 1 nl.

Platon — *Gorgiasz.* Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył Władysław Witwicki. (Biblioteka Klasyków Filozofii). Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 228, 4 nl.

Schiller Fryderyk— *Wilhelm Tell.* Przełożył Jan Nepomucen Kamiński. Adaptacja Jadwigi Dackiewicz. (Biblioteka Szkolna). Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 213, 3 nl.

Sterne Laurence — *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy.* W przekładzie Krystyny Tarnowskiej. Przedmowa: Witold Chwalewik. Ilustracje: G. Cruikshank i W. Hogarth. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; tom I str. 415, 1 nl; tom II str. 370, 2 nl.

Szekspir Wiliam — *DZIEŁA DRAMATYCZNE.* Tom I i II. *Komedie.* Tom III i IV. *Kroniki.* Tom V i VI. *Tragedie.* Przełożyli: Stanisław Koźmian, Józef Paszkowski, Leon Ulrich. Przypisy opracowali Włodzimierz Lewik i Anna Staniewska. Okładkę i strony tytułowe projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1958; tom I str. 710, 2 nl; tom II str. 761, 3 nl; tom III str. 593, 3 nl; tom IV str. 629, 3 nl; tom V str. 861, 3 nl; tom VI str. 876, 6 nl, 2 knl.

Tołstoj Lew — *DZIEŁA. Wojna i pokój.* Tom II i III. Tłumaczył Andrzej Stawar. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; tom II, str. 500, 4 nl; tom III str. 538, 6 nl.

— *Wojna i pokój.* Tom IV. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 500, 4 nl

Poezja, dramat

Brandstaetter Roman — *Teatr Świętego Franciszka oraz inne dramaty.* Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 369, 3 nl.

Dojrzewające słowa. Wrocławski almanach młodych. Opracowanie graficzne: Eugeniusz Wójcik. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958; str. 103, 3 nl.

Gałczyński Konstanty Ildefons — *DZIEŁA.* W pięciu tomach. Tom 3. *Próby teatralne.* Wersyfikacja tekstu i przypisy: Natalia Gałczyńska. Obwolutę i tłoczenia projektował Marek Rudnicki. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 734, 2 nl.

Grupa poetycka „Metafora". Balcerzan Edward. Bursewicz Józef. Dzierżanowski Andrzej. Grabowski Ryszard. Krzymiński Janusz. Szczecin Związek Lliteratów Poskich, 1958; str. 68.

Jesienin Sergiusz — *Pugaczow.* Przełożył Władysław Broniewski. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Ilustracje: Wacława Waśkowskiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 46, 2 nl.

Księga nonsensu. Rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone po angielsku przez E. Leara, L. Carrolla, H. Grahama, J. H. P. Belloca, W. de la Mare'a, A. A. Milne'a i T. S. Eliota napisane po polsku przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego. Ilustracje, opracowanie graficzne, obwolutę i okładkę wykonała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 139, 1 nl.

Kryska Sławomir — *Pięciogroszówki słońca.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 99, 1 nl.

Morski Eugeniusz — *Słońce na talerzu.* Okładkę projektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 162, 2 nl.

Pankowski Marian — *Sto mil przed brzegiem.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 64.

Skolimowski Jerzy — *Gdzieś blisko siebie.* Okładkę i przerywniki projektowała Maria Obremba. Katowice, „Śląsk", 1958; str. 53, 3 nl.

Śpiewak Jan — *Zielone ptaki.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska.

Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1958, wydanie I; str. 85, 3 nl.

Taborski Bolesław — *Ziarna nocy.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 100, 2 nl.

Różewicz Tadeusz — *Formy.* Obwoluta, karta tytułowa i ilustracje: Jerzy Tchórzewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 71, 5 nl.

Wachowiak Eugeniusz — *Afryka poety,* Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 54, 6 nl.

Almanachy

Almanach literacki. Szczecin. Wybór tekstów i redakcja: Ireneusz Gwidon Kamiński. Obwoluta i strony tytułowe: Józef Kowiński. Szczecin, Związek Literatów Polskich, 1958; str. 731, 3 nl.

Proza

Amis Kingsley — *Jim szczęściarz.* Przełożyła Bronisława Jackiewicz. Przekład uzgodniła z oryginałem i poprawiła Cecylia Wojewoda. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 338, 2 nl.

Carco Francis — *Osaczony.* Tłumaczył Janusz Cieszkowski. Obwolutę projektował A. Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 122, 2 nl.

Chamiec Jadwiga — *Cięższą podajcie mi zbroję.* Opowieść o młodości Adama. Obwoluta i opracowanie graficzne: Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 725, 3 nl.

Chesterton Gilbert Keith — *Człowiek który był czwartkiem. Koszmar.* Tłumaczyła Maria Skibniewska. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową opracowała Lidia Bogusławska-Rompalska. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 206, 2 nl.

— *Przygody księdza Browna.* Tłumaczył Tadeusz Jan Dehnel. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową opracowała Lidia Bogusławska-Rompalska. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 412, 4 nl.

Colette — *Małżeństwo Klaudyny.* Tłumaczyła Krystyna Dolatowska. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 194, 2 nl.

— *Klaudyna odchodzi.* Tłumaczyła Krystyna Dolatowska. Posłowiem opatrzył Maciej Żurowski. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 178. 2 nl.

Czekalski Eustachy — *Czarodziejskie skrzypce.* Opowieść o Henryku Wieniawskim. Obwolutę i ilustracje projektował Antoni Uniechowski. Warszawa. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 381, 3 nl.

Daviđo Oskar — *Pieśń jego życia.* Przełożyła Maria Krukowska. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 671, 1 nl.

Dobraczyński Jan — *UTWORY WYBRANE.* Tom I. *Żyć katolicyzmem. Dux. W Spirze. Joanna. Szata godowa. Stasiek. Przędziwo Jolanty. Busola. W rozwalonym domu. Agonia Mokotowa. Powrót.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 750, 2 nl.

Durych Jaroslav — *Requiem.* Przełożył i posłowiem opatrzył Andrzej Piotrowski. Przedmowę autora przełożyła Romualda Pęgierska-Piotrowska. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Irena Kauzikówna. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 107, 5 nl.

Filipowicz Kornel — *Profile moich przyjaciół.* Wydanie drugie poszerzone. Okładka, karta tytułowa i ilustracje Adama Marczyńskiego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 258, 2 nl.

— *Jutro znów wojna.* Okładkę, kartę tytułową i rysunki projektowała Jadwiga Umińska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 197, 3 nl.

Gide André — *Ciasna brama.* Przełożył Juliusz German. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 191, 1 nl.

Górska Pia — *Dom pod Kapelą.* (Opowiadania sprzed pół wieku). Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 332, 4 nl.

Helsztyński Stanisław — *Pluton kosynierów.* Powieść historyczna z roku 1848. Obwolutę projektował Adam Falkiewicz. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 469, 3 nl.

Hołuj Tadeusz — *Koniec naszego świata.* Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Mapkę wykonał Aleksander Haupt. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 514, 6 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *DZIEŁA.* Tom 6. *Dramaty.* Tom 7. *Pisma muzyczne.* Oprawę i obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; tom 6 str. 667, 1 nl; tom 7 str. 527, 3 nl.

— *DZIEŁA. Opowiadania.* Tom I/II. *Podróże.* Oprawę i obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski Warszawa, „Czytelnik", 1958; Tom I str. 481, 3 nl; tom II str. 626, 2 nl; str. (Podróże) 467, 1 nl.

Jędrkiewicz Edwin — *Droga z Martynowic.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 272, 4 nl.

Joyce James — *Dublińczycy*. Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 325, 3 nl.

Kasiński Władysław Jerzy — *Na jednym pionie*. Obwolutę i stronę tytułową projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Kirło-Nowaczyk Franciszek — *Szkoła przy topolowej drodze*. Opowieść o Ewaryście Estkowskim. Obwolutę projektował Adam Falkiewicz .Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 175, 1 nl.

Klon Teodor — *Miałem tylko jedno życie*. Powieść. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 173, 3 nl.

Kossak Zofia — *Rok polski*. Obyczaj i wiara. Okładkę, stronę tytułową projektował Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie II; str. 175, 3 nl.

— *Suknia Dejaniry*. Obwolutę okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 275, 1 nl.

— *Z otchłani*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową opracował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 247, 3 nl.

Kowalska Anna — *Nimfa*. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 165, 3 nl.

Kuncewiczowa Maria — *W domu i w Polsce*. Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I str. 94, 4 nl.

Langgässer Elisabeth — *Wierna Antygona*. Przełożył i szkic o autorce napisał Tadeusz Szafrański. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa „Pax", 1958, wydanie I; str. 120, 4 nl.

Lemoine Randal — *Kochane maleństwa*. O dzieciach nie dla dzieci. Tłumaczyła Magdalena Samozwaniec. Obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 251, 1 nl.

Leonow Leonid — *Złodziej*. Przełożył Stanisław Leśniewski. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 495, 1 nl.

Mauriac François — *„...aby zbawić, co było zginęło"*. Tłumaczyła Beata Hłasko. Obwolutę i okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 168, 4 nl.

— *Cierpienia i szczęście chrześcijanina*. Tłumaczył Henryk Jezierski. Obwolutę i okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax" 1958, wydanie I; str. 86, 2 nl.

— *Drogi morza*. Tłumaczyła Hanna Olędzka. Obwolutę i okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 244, 4 nl.

— *Jagnię*. Tłumaczyła Zofia Milewska. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 177, 3 nl.

— *Kłębowisko żmij*. Przełożyła Zofia Jaremko-Pytowska. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 259, 1 nl.

— *Pustynia miłości*. Tłumaczyła Stefania Zgórska. Obwolutę i okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 184, 4 nl.

Maugham W. Somerset — *Honolulu*. Tłumaczyła Janina Sujkowska. Obwolutę i kartę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa ,Czytelnik", 1958; str. 248, 4 nl.

Moravia Alberto — *Agostino*. Przełożyła Barbara Sieroszewska. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 146, 2 nl.

Naganowski Egon — *Magiczny klucz*. Opowieść o życiu i twórczości młodego Martina Andersena Nexö. Obwolutę projektowała Bożena Wojnecka-Hubicka. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958 wydanie I; str. 251, 5 nl.

Narzymski Józef — *Trzy miesiące*. Okładkę projektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 107, 5 nl.

Novak Vjenceslav — *Ostatni Stipancziciowie*. Z serbochorwackiego tłumaczyła Halina Kalita. Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 262, 2 nl.

Ostańkowicz Czesław — *Czarna z komanda Bayer*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową opracował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 144, 4 nl.

Ostoja Andrzej — *Aspazja*. Obwolutę projektował Stanisław Fijałkowski. Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1958, wydanie I; str. 265, 3 nl.

Otwinowski Stefan — *Marionetki*. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 133, 3 nl.

Parker Dorothy — *Międzymiastowa Nowy Jork — Detroit*. Tłumaczyła Krystyna Jurasz-Dąbska. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 239, 5 nl.

Plivier Teodor — *Cesarz odszedł generałowie zostali*. Przełożył Tadeusz Zabłudowski. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 330, 6 nl.

Promiński Marian — *Twarze przed lustrem.* Obwolutę projektował Daniel Mróz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 376, 4 nl.

Rambaud Alfred — *Pierścień Cezara.* Powieść. Przekład autoryzowany: St. Honesti. Obwolutę projektował W. Brykczyński. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 374, 2 nl.

Renard Jules — *Rudzielec.* Tłumaczyła Jadwiga Bułakowska. Obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 169, 3 nl.

Roth Józef — *Marsz Radetzky'ego.* Tłumaczyła Wanda Kragen. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 428, 4 nl.

Shaw Irwin — *Młode lwy.* Tom I/II. Przełożył Tadeusz Jan Dehnel. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; tom I str. 528, 4 nl; tom II str. 501, 3 nl.

Simon Boris — *Moimi są wasze cierpienia.* Tłumaczyła Wanda Urstein. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", wydanie I; str. 348, 4 nl.

Umiński Zdzisław — *Jolanta umiera od wczoraj.* Obwolutę i stronę tytułową projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Unamuno Miguel, de — *Mgła.* Przełożył z hiszpańskiego Edward Boyé. Tłumaczenie przejrzała Stefania Ciesielska-Borkowska. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował J. Zbijewski. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 230, 2 nl.

Vailland Roger — *La passatella.* Tłumaczył Zygmunt Burakowski. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 369, 4 nl.

Wasylewski Stanisław — *Pod urokiem zaświatów.* Obwolutę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1958; str. 115, 5 nl.

— *Romans prababki.* Obwolutę projektowała Zofia Włodarczyk, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 180, 4 nl.

Reportaże

Lovell Jerzy — *Raport w sprawie aniołów.* Okładkę projektował Daniel Mróz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 201, 3 nl.

Wańkowicz Melchior — *Na tropach Smętka.* Opracowanie graficzne, fotomontaże, dobór materiału ilustracyjnego Mieczysława Bermana. Rysunki Karola Ferstera. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 440, 4 nl.

Satyra

Grodzieńska Stefania — *Kieszonkowe tragedie.* Opracowanie graficzne: Szymon Kobyliński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 170, 2 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Alleg Henri — *Tortury.* Wstęp i tłumaczenie Jana Kotta. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował J. Śliwiński. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 83, 1 nl.

Kardynał Retz — *Pamiętniki.* Tom I/II. Przełożyli: Aleksander i Maria Bocheńscy. Wstępem i przypisami opatrzył Aleksander Bocheński. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; tom I str. 547, 5 nl; tom II str. 488, 4 nl.

Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763-1825. Zebrał i do druku przygotował Tadeusz Mikulski. Komentarz opracował Roman Sobol. Okładkę projektował Andrzej Stanisław Cyrano. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. XXIX, 1 nl 268, 2 nl.

Sarnecki Kazimierz — *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego.* Diariusz i relacje z lat 1691-1696. Opracował i przygotował do druku Janusz Woliński. Okładkę projektował Ryszard Gachowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. XI, 1 nl, 426, 2 nl.

Esej, krytyka

Helsztyński Stanisław — *Przybyszewski.* Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 519, 5 nl.

Lukács György — *Od Goethego do Balzaka.* Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku. Wybór Macieja Żurowskiego. Przełożyli z niemieckiego: Zdzisław Herbert, Ryszard Matuszewski, Czesław Przymusiński, Krzysztof Wolicki, Maciej Żurowski. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 512, 4 nl.

Rogalski Aleksander — *Profile i preteksty.* Okładkę projektował Andrzej S. Kowalski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 416.

Sekrecka Mieczysława — *Chateaubriand jako teoretyk i krytyk literacki.* Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1958, wydanie I; str. 262, 2 nl.

Stawar Andrzej — *Tadeusz Żeleński (Boy).* Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy? 1958, wydanie I; str. 368, 4 nl.

Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego. Przełożyła i opracowała Ewa Rzadkowska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 227, 1 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Kleiner Juliusz — *Zarys dziejów literatury polskiej.* Tom pierwszy. Wydanie III — przejrzeli i uzupełnili Tadeusz Ulewicz i Józef Spytkowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 320.

Mickiewiczіana

Legion Mickiewicza. Wybór źródeł. Opracowali Henryk Batowski i Alina Szklarska-Lohmannowa. Wstęp i redakcja całości Henryk Batowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. XCVI, 259, 1 nl.

Semkowicz Aleksander — *Bibliografia utworów Adama Mickiewicza do roku 1855.* Opracował i uzupełnił Piotr Grzegorczyk. Indeksy opracowały: Ksenia Kostenicz i Zofia Makowiecka. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 226, 2 nl.

JĘZYKOZNAWSTWO

Kwestionariusz do badań słownictwa ludowego. Zeszyt I. *Hodowla i świat zwierzęcy.* Zeszyt II. *Świat roślinny.* Praca zbiorowa. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; zeszyt I str. 78, 115 tablic; zeszyt II str. 33, 1 nl, 129 tablic.

Symoni-Sułkowska Jadwiga — *Słownictwo Warmii i Mazur.* Transport i komunikacja. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 120.

Schlauch Margaret — *Zarys wersyfikacji angielskiej.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 72.

SZTUKA

ODRODZENIE W POLSCE. Materiały Sesji Naukowej PAN 25—30 października 1953 roku. Tom V. *Historia sztuki.* Pod redakcją Ksawerego Piwockiego. Indeksy opracowała Janina Wiercińska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 437, 1 nl.

Film

Gwiazdy ekranu. Opracował Leon Bukowiecki. Obwolutę i okładkę projektował Józef Bieniek. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; 57 knl.

Kracauer Siegfried — *Od Caligardiego do Hitlera.* Z psychologii filmu niemieckiego. Tłumaczyły z angielskiego: Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 322, 2 nl.

Muzyka

Chopin żywy w swoich listach i oczach współczesnych. Opracowali: Adam Czartkowski i Zofia Jeżewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 613, 3 nl.

Plastyka

Kozakiewicz Stefan — *Ignacy Gierdziejewski.* Okładkę i obwolutę projektowała Natalia Jarczewska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 175, 3 nl, 39 (ilustracje).

Muszanka Danuta — *Litografia Leona Wyczółkowskiego.* Obwolutę projektowała Jadwiga Desage. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 108, 49 ilustracji.

Teatr

Leszczyński Jerzy — *Z pamiętnika aktora.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 266, 6 nl.

Łapicki Borys — *Etyczna kultura starożytnego Rzymu a wczesne chrześcijaństwo.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 322.

Zapiski Koszalińskie. Zeszyt 2. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958 wydanie I; str. 54, 2 nl.

HISTORIA

Modrzejewski Józef — *Aleksander Macedoński.* Okładkę i stronę tytułową projektował Stanisław Kaźmierczyk. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 368, 4 nl.

Powstanie Wielkopolskie. 1918—1919. Praca zbiorowa pod redakcją Kazimierza Piwarskiego. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 230, 2 nl.

Szkice z dziejów papiestwa. Okładkę projektował Stanisław Kaźmierczyk. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. VII, 1 nl, 561, 3 nl.

Wąsicki Jan — *Powstanie 1806 roku w Wielkopolsce.* Okładkę projektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 123, 1 nl.

FILOZOFIA

Rudniański Stefan — *Pogadanki filozoficzne. Przewodnicy ludzkości.* Posłowie napisał Ignacy Szaniawski. Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1958, wydanie I; str. 273, 3 nl.

RÓŻNE

Benisławska Konstancja — *Pieśni sobie śpiewane*. Przygotowali do druku: Tadeusz Brajerski i Jerzy Starnawski. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1958, wydanie I; str. XXXI, 1 nl, 172.

Bromberg Adam — *Książki i wydawcy*. Ruch wydawniczy w Polsce Ludowej w latach 1944—1957. Okładkę projektował Paweł Zembrzuski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 273, 1 nl.

Budrewicz Olgierd — *Baedeker warszawski. 1958*. Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 284.

Chłędowski Kazimierz — *Dwór w Ferrarze*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 445, 3 nl.

Got Jerzy, Szczublewski Józef — *Helena Modrzejewska*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 255, 3 nl.

Ludzie dawnego Wrocławia. Obwolutę i okładkę projektował Tadeusz Ciałowicz. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 158, 2 nl.

Ostrowska-Kębłowska Zofia — *Pałac Działyńskich w Poznaniu*. Obwolutę i okładkę projektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 140, 4 nl.

Polska bibliografia literacka za rok 1949 oraz dodatek za lata 1944—1949. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 808.

Słowińska wieś Kluki. Okładkę projektował Zbigniew Kaja. (Biblioteka Słupska. Tom 2). Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I str. 89, 3 nl.

Uniwersytet Warszawski 1808—1818—1958 Przewodnik po wystawie. Opracowali: Witold Benedyktowicz i Wanda Kronman-Czajkowa. Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1958; str. 37, 11 nl.

Wiewióra Bolesław — *Granica na Odrze i Nysie łużyckiej w polityce Zachodu*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1958, wydanie I; str. 120, 4 nl.

Żółkiewski Stefan — *Kultura i polityka*. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 289, 3 nl.

W poprzednim numerze:

Stanisław Jerzy Lec: Grona. *** (Widokówka z Cyrhli...) Z popiołów. Jestem oszustem. O bieliźnie. Drżące dusze nasze. Nad potokiem — *Julian Stryjkowski:* Ucieczka — *Włodzimierz Piotrowski:* Drzewo — *Izaak Babel:* Guy de Maupassant. Tak to robiono w Odessie *(przełożył Jerzy Pomianowski)* — *Z poezji jugosłowiańskiej: Vesna Parun:* Śpiący młodzieniec. *Slobodan Galogaża:* Za stołem. Zabawy. Od rana do rana. *Risto Ratković:* Ikona *(przełożył Zygmunt Stoberski)* — *Julian Krzyżanowski:* Nieznane drobiazgi Sienkiewiczowskie — *Kazimierz Wyka:* Dwa razy Różewicz. Archiwum: *Leon Pomirowski:* Wacław Berent jako pisarz społeczny *(przedmowa Ludwika B. Grzeniewskiego).*

Książka miesiąca: *Zdzisław Najder:* „Wspomnienia" Ludwika Krzywickiego.

Wśród książek: *Jerzy Kwiatkowski:* Dwie Wisławy Szymborskie — *Michał Głowiński:* Liryka Światowida — *Anna Kamieńska:* Z młodej poezji emigracyjnej — *Stefania Podhorska-Okołów:* Księga tęsknoty — *Ryszard Zengel:* Powieść literacka Tadeusza Brezy — *Włodzimierz Maciąg:* Jeszcze jedno tragiczne pokolenie — *Jan Józef Lipski:* Tunika Nessusa czyli idea katolickiego państwa narodu polskiego — *Henryk Bereza:* Stara nowość — *Janusz Sławiński:* Poeci wobec tworzywa — *Eustachy Czekalski:* Pamiętniki nauczycieli-weteranów.

Na widnokręgu: *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Zofia Świdwińska:* Garść fiołków — *Stephen Spender:* Poeta angielski w świecie współczesnym — *rk:* Dwa bieguny niemieckiej krytyki — *Zbigniew Bieńkowski:* Aktualność Racine'a.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

KONKURS LITERACKI

W związku z przypadającą w dniu 7 października 1959 r. XV rocznicą powstania Milicji Obywatelskiej i służby bezpieczeństwa, Ministerstwo Spraw Wewnętrznych przy współudziale wydawnictw Ministerstwa Obrony Narodowej ogłasza konkurs literacki na utwór w dziedzinie prozy (powieść, zbiór opowiadań, wspomnień, pamiętników lub utwór sceniczny). Treść utworu winna być związana tematycznie z problematyką służby i działalnością organów MO, służby bezpieczeństwa oraz jej funkcjonariuszów.

Nagrody konkursu:

I nagroda 30.000 zł
II nagroda 20.000 zł
III nagroda 10.000 zł

Ilość nagród w zależności od wyników konkursu może być powiększona.

Warunki konkursu: udział w konkursie mogą wziąć członkowie Związku Literatów Polskich i członkowie Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

Utwory konkursowe należy przesyłać do dnia 1 grudnia 1959 r. na adres: Komenda Główna Milicji Obywatelskiej, Warszawa, ul. Puławska 148/150 z zaznaczeniem na kopercie „Konkurs Literacki na XV-lecie MO".

Utwory należy przesyłać w maszynopisie opatrzonym godłem, nazwisko i adres autora dołączyć w zaklejonej kopercie. Maszynopisy nie będą zwracane. Wyniki Konkursu zostaną ogłoszone na łamach prasy i w Radio w lutym 1960 r.

Organizatorzy Konkursu zastrzegają prawo druku prac nagrodzonych, jak również pierwszeństwo druku utworów nie wyróżnionych w Konkursie.

Komenda Główna Milicji Obywatelskiej uczestnikom konkursu chętnie udostępni materiały dot. działalności Milicji i służby bezpieczeństwa od początku jej istnienia, jak również udzieli się ewentualnych informacji, związanych z tematyką poszczególnych prac konkursowych.

W celu uzyskania materiałów względnie informacji należy zgłaszać się do sekretarza jury, tel. 47-420, Warszawa, ul. Puławska 148/150. W miastach wojewódzkich: do Komend Wojewódzkich Milicji Obywatelskiej.

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Zbigniew Bieńkowski – Modelunek powieści współczesnej · W. Bogomołow – Iwan · Julian Przyboś – O metaforze · Tadeusz Różewicz – Tolerancja · Antoni Słonimski – Sekret · Leon Szwed – Ucieczka ·